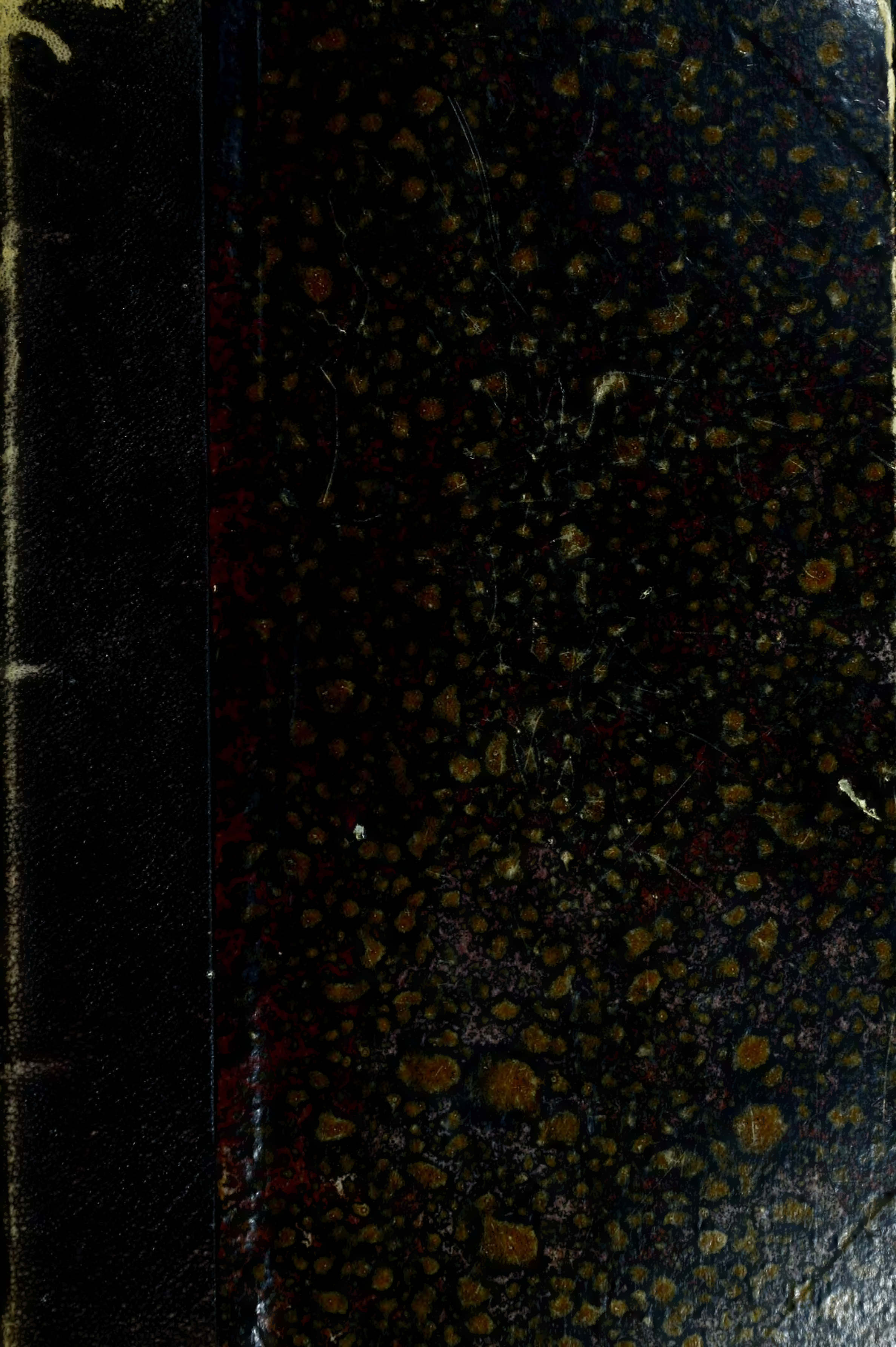








LA

SCULPTURE A TROYES

ET DANS

LA CHAMPAGNE MÉRIDIONALE

AU SEIZIÈME SIÈCLE

COULOMMIERS

Imprimerie Paul Brodard.

LA

SCULPTURE A TROYES

ET DANS

LA CHAMPAGNE MÉRIDIONALE

AU SEIZIÈME SIÈCLE

ÉTUDE SUR LA TRANSITION DE L'ART GOTHIQUE A L'ITALIANISME

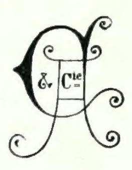
PAR

Raymond KOECHLIN

et

Jean-J. MARQUET DE VASSELOT

Attaché des Musées Nationaux



PARIS

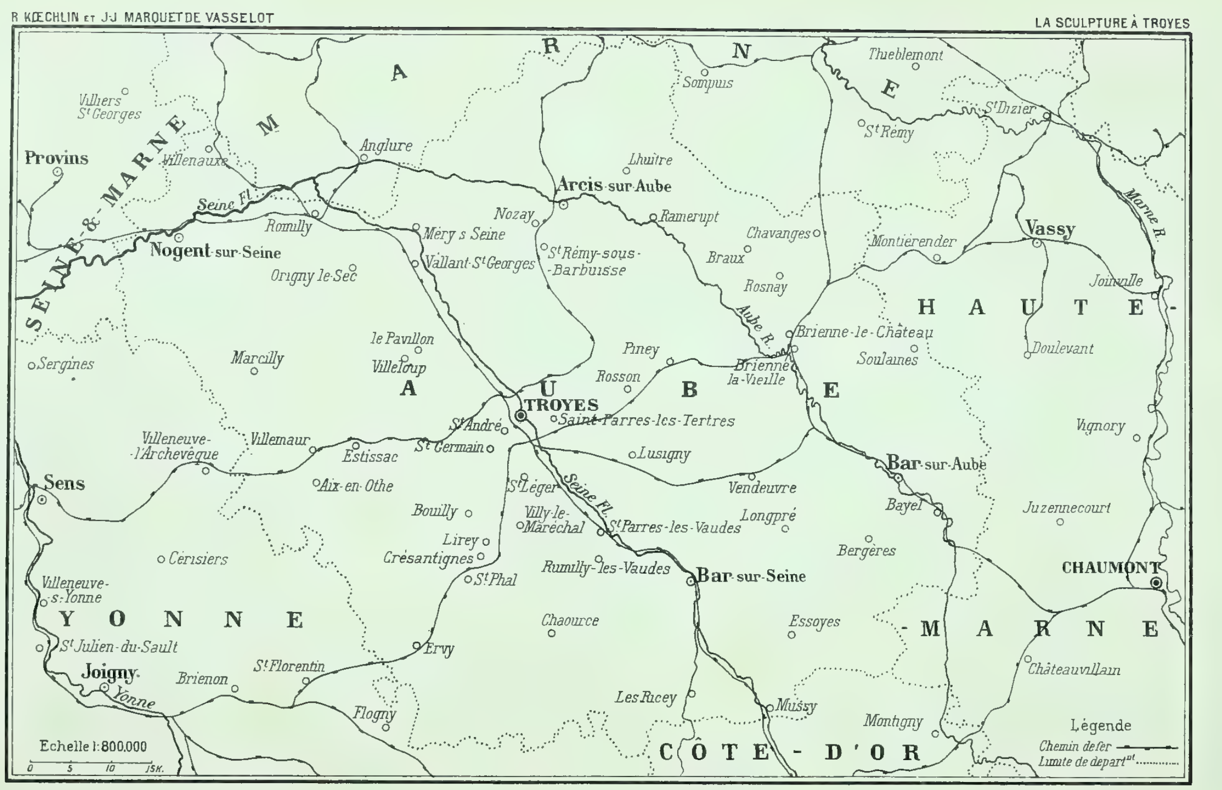
ARMAND COLIN ET Cie, ÉDITEURS

5, RUE DE MÉZIÈRES, 5

—

1900

R. KŒCHLIN et J.-J. MARQUET DE VASSELOT — LA SCULPTURE À TROYES



Armand COLIN et Cie Paris

LA

SCULPTURE A TROYES

ET

DANS LA CHAMPAGNE MÉRIDIONALE

AU SEIZIÈME SIÈCLE

INTRODUCTION

Richesse de Troyes et de la région troyenne en monuments de sculpture. — Le XIIe siècle. — Le XIIIe : le portail de Saint-Urbain de Troyes; Villeneuve-l'Archevêque. — Le XIVe : les *Prophètes* du musée de Troyes, les *Gargouilles* de la cathédrale et de Saint-Urbain; la série des *Vierges* : Bayel, Fouchères, Bar-sur-Aube, la cathédrale de Troyes. — La guerre de Cent ans : ruine de la Champagne; influence nulle à Troyes de l'art bourguignon; pénurie de monuments du XVe siècle. — Renaissance après la pacification : la *Librairie* des Cordeliers. — Prospérité du commencement du XVIe siècle. — Fécondité et originalité de la sculpture : l'école troyenne. — Intérêt général de son étude : le passage du gothique à l'italianisme. — Activité de l'érudition troyenne dans le dépouillement des comptes. — Les documents et les monuments : difficulté de les concilier. — Les destructions : vandalisme révolutionnaire et vandalisme esthétique; le XVIe siècle à demi respecté. — Chassés-croisés modernes. — Imagiers sans œuvres et œuvres anonymes. — Nécessité de séparer l'étude des uns et des autres. — Classification des œuvres; ordre logique plutôt que chronologique. — Influence de l'italianisme sur l'art troyen.

La Champagne méridionale est une des régions de la France les plus riches en sculpture. Le fait est connu pour Troyes, où certaines églises contiennent à elles seules plus de statues anciennes que bien des villes; mais tout à l'entour, les églises de campagne ne sont guère moins bien partagées et il en est fort peu qui ne conservent quelque

Vierge ou quelque saint, souvenir des fidèles d'autrefois : le seul tort de ces monuments jusqu'ici a été sans doute leur dispersion dans des « pays » médiocrement accessibles et où la curiosité des historiens de l'art hésitait à les aller chercher. Il nous a paru, lors d'une première excursion faite par hasard dans ces contrées, que cette floraison vraiment extraordinaire valait d'être étudiée, et, depuis, pendant de longs mois, nous avons parcouru le département de l'Aube et les arrondissements voisins, visitant commune après commune, église après église, et ne laissant passer aucun morceau de quelque intérêt sans le photographier [1]. Ce n'est pas uniquement des chefs-d'œuvre que nous avons ainsi notés, certes, et même, nous l'avouons volontiers, les chefs-d'œuvre complets ont été rares dans notre moisson; mais parmi ces ouvrages, de valeur assurément inégale, beaucoup sont de très bonne tenue et peuvent soutenir la comparaison avec les meilleurs d'entre les monuments similaires des autres provinces. Certains groupes même nous paraissent véritablement importants pour l'histoire de notre art national, et nulle part ailleurs, peut-être, n'est-il possible d'étudier plus complètement que dans la région troyenne, et sur pièces plus nombreuses et plus décisives, l'un au moins des moments capitaux du développement de la sculpture française.

L'histoire de la sculpture, dans la Champagne méridionale, devrait commencer dès le XIIe siècle : les comtes Thibaut le Grand et Henri le Libéral [2] ont été de grands bâtisseurs de monastères et d'églises; le pays en fut véritablement couvert par eux, et aujourd'hui encore il est peu d'édifices religieux qui ne conservent dans leur architecture quelques morceaux de cette grande époque [3]; mais rien ne subsiste de

1. Avant nous, le regretté Paul Robert, photographe de la Commission des monuments historiques, avait fait un voyage dans ces campagnes; ses clichés, comme ceux de M. Lancelot, de Troyes, nous ont beaucoup servi, et nous sommes heureux de pouvoir en reproduire un grand nombre. Les dessins publiés par M. Fichot dans ses divers ouvrages nous ont également été fort utiles.

2. Nous n'avons pas à nous occuper de l'histoire politique et économique de la Champagne au moyen âge; nous nous bornons à renvoyer au bel ouvrage de M. d'Arbois de Jubainville, *Histoire des ducs et des comtes de Champagne* (Troyes, 1859-1867, 7 vol. in-8), et au travail de Bourquelot, *Études sur les foires de Champagne aux XIIe, XIIIe et XIVe siècles* (Paris, 1865-1866, 2 vol. in-4).

3. Sur 92 églises de l'arrondissement de Bar-sur-Aube, 49 appartiennent, quelques-unes intégralement, le plus grand nombre en partie, au XIIe siècle. D'Arbois de Jubainville, *Notice pour servir à la statistique archéologique de l'arrondissement de Bar-sur-Aube* (*Annuaire de l'Aube*, 1856). Voir aussi le *Répertoire archéologique de l'Aube*, du même auteur, et Boutiot, *Histoire de Troyes*, t. I, p. 465.

leur décoration sculpturale, et le musée de Troyes, qui a pieusement recueilli tant de débris intéressants du passé, n'a pas une figure pour représenter l'art des derniers sculpteurs romans et des premiers gothiques [1]. Le luxe de la cour de Troyes, rivale de la cour des rois de France, ferait croire pourtant que ses artistes avaient atteint un haut degré de perfection, et si les plus célèbres monuments de ce temps, les tombeaux d'émail des deux grands comtes, à Saint-Étienne, étaient des œuvres étrangères [2], celles des ateliers locaux devaient être fort remarquables encore : les statues des portails de Saint-Ayoul de Provins et de Saint-Loup-de-Naud surtout en témoignent, qui sont parmi les meilleurs spécimens de l'art de la « suite de Chartres [3] ». Seuls ces ensembles peuvent nous donner une idée de ce qu'était le portail de l'ancienne cathédrale et la sculpture de Saint-Étienne et du palais des Comtes [4].

Pour le XIIIe siècle, malheureusement, nous ne sommes pas beaucoup mieux renseignés. Il ne fut pas une période de moindre prospérité : les foires qui avaient fait la fortune de la ville au siècle précédent continuèrent de l'enrichir et si, dans les campagnes, l'activité des constructeurs se ralentit quelque peu — sans doute parce qu'il n'était pas d'abbaye ou de village qui ne fût amplement pourvu, — c'est de ce moment que datent les principales églises de Troyes, la cathédrale, dont la réédification fut entreprise par l'évêque Hervée, la Madeleine, et Saint-Urbain. Ces édifices furent ornés de tout un peuple de figures [5] et les historiens nous ont gardé le souvenir des nombreuses statues funéraires du chœur de Saint-Pierre notam-

1. Il ne possède que quelques fragments d'architecture, chapiteaux et autres.

2. Quelques fragments en sont conservés au trésor de la cathédrale et au musée. — Voir un essai de reconstitution, au trait, dans Arnaud, *Voyage archéologique*, et la description d'après le chanoine Hugot (1704) de ces tombeaux détruits à la Révolution, dans Lalore, *Coll. des principaux obituaires*, p. 296 (*Documents inédits publ. par la Société académique de l'Aube*, t. II).

3. Reproduits, le premier dans Aufauvre et Fichot, les *Monuments de Seine-et-Marne* (Paris, 1858, in-fol., p. 114), le second dans Taylor, *Voyage pittoresque en France, Champagne*, t. II, p. 290. — Voir Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter* (Strasbourg, 1894, in-8, p. 204-209).

4. Le portail de l'ancienne cathédrale, qui possédait « un bas-relief du XIIe siècle, tel qu'il se voit dans la grande porte de la cathédrale de Chartres », a été démoli vers 1530 pour dégager le portail actuel. Pigeotte, *les Travaux d'achèvement de la cathédrale de Troyes*, p. 10, et Quicherat, *Notice sur plusieurs registres de l'œuvre de la cathédrale de Troyes*, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. II. Saint-Étienne et le palais des comtes ont été démolis pendant la Révolution. Voir, sur les démolitions révolutionnaires, Babeau, *Histoire de Troyes pendant la Révolution*.

5. L'abbé Nioré, *Un portail de cathédrale au moyen âge* (*Mém. de la Soc. acad. de l'Aube*), 1894.

ment [1]; mais tout cela a disparu [2], et Saint-Urbain seul possède encore dans sa cuve baptismale, bien mutilée [3], et dans le tympan de son grand portail des vestiges de ce que fut cette décoration. Ces petits sujets du portail de Saint-Urbain [4] figurant le *Jugement dernier* sont de bon style et d'un adroit ouvrier, et l'on en peut dire autant du *Couronnement de la Vierge*, tympan de la chapelle de l'ancienne commanderie de l'Hôpitau (près Gérosdot), aujourd'hui au musée de Troyes [5]; toutefois, ce n'est guère que de très bonne imagerie courante sans caractère particulier, et très analogue à ce qui se faisait dans tant d'autres ateliers au même moment. Au contraire, le portail de Villeneuve-l'Archevêque (Yonne), à côté de parties faibles telles que le *Couronnement* du tympan et les petites scènes du linteau, telles que la *Vierge* même du trumeau et certaines figures des voussures, renferme d'autres morceaux véritablement excellents : les grandes statues des pieds-droits (fig. 1 et 2) sont du plus beau style monumental, et la Vierge de l'*Annonciation*, ainsi que la *Sainte Anne* (?), sa voisine, pourraient tenir leur rang dans des ensembles plus illustres. Seulement cette statuaire est-elle troyenne? Villeneuve-l'Archevêque est tout proche de Sens, et l'influence des ateliers sénonais y a vraisemblablement prévalu. Aussi ne pouvons-nous sûrement nous rendre compte d'après ce portail de la sculpture contemporaine de Troyes et sommes-nous réduits aux conjectures sur l'art de la région [6].

Après la réunion de la Champagne au domaine royal et la disparition de la cour des ducs, il semblerait que le luxe eût dû diminuer et les églises s'appauvrir : en effet, on ne rencontre guère de constructions du XIV[e] siècle dans ces contrées; et pourtant des preuves nombreuses nous restent de l'essor que prit à ce moment la

1. L'église Saint-Jean à Joigny (Yonne) conserve un tombeau qui provient de l'abbaye champenoise de Dillo.

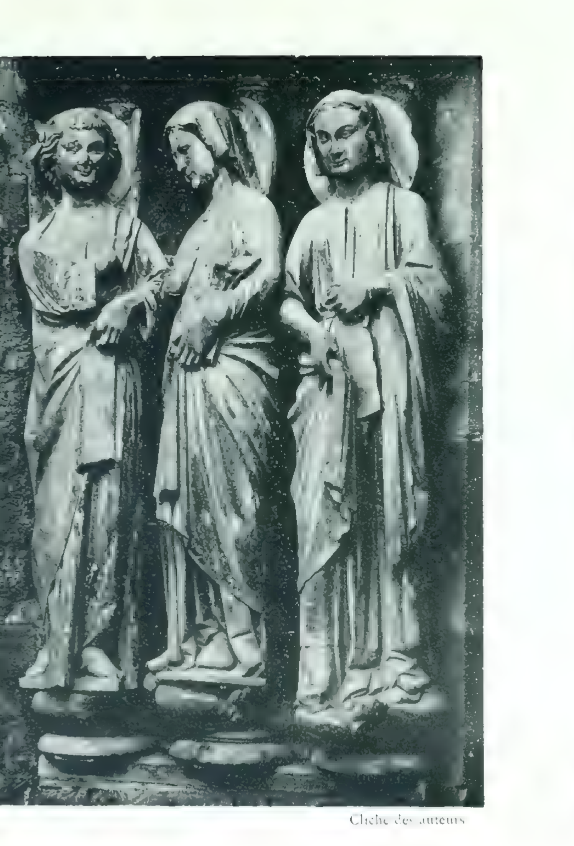
2. De rares fragments subsistent seuls dans les parties hautes de la cathédrale, notamment quelques clés de voûte; M. Fichot en a reproduit une fort belle figurant le *Christ glorieux*, *Statistique monumentale du Département de l'Aube*, t. III, p. 296.

3. Rep. dans Arnaud, *Voyage archéologique*.

4. Le tympan tout entier est moulé au Trocadéro. Rep. par Babeau, *Saint-Urbain de Troyes* (extrait de l'*Annuaire de l'Aube*, 1891).

5. N° 377 du *Catalogue de l'archéologie monumentale* de M. Le Clert.

6. Il est assez curieux de noter que l'un des rois, celui du centre, est presque identique, son geste étant d'ailleurs renversé, au *Childebert* de l'abbaye de Saint-Germain des Prés, aujourd'hui au Louvre (n° 48 du *Cat. des sculptures*). — Le musée de Troyes possède (n° 481 du *Cat. arch. mon.*) une tête de *Vierge* de grande allure, provenant de Montiéramey, et qui date de la même époque.



1 Cliché des auteurs

VILLENEUVE-L'ARCHEVÊQUE. *Portail.*

Grand. nat. — Voir p. 1

2 Cliché des auteurs

VILLENEUVE-L'ARCHEVÊQUE. *Portail.*

Grand. nat. — Voir p. 1

sculpture[1]; ce sont cette fois de véritables séries qu'il est possible de reconstituer, et elles nous montrent les ateliers troyens sous un jour très favorable. De la grande sculpture religieuse, il ne subsiste plus que de rares vestiges[2], et les deux *Prophètes* du musée de Troyes (n°s 160 et 161 du *Cat. arch. mon.*) sont à peu près seuls à la représenter (fig. 4); ils le font d'ailleurs très dignement, et s'ils ne dénotent pas chez les imagiers une intensité d'émotion et de style bien profonde, ils nous les montrent au moins comme des artisans habiles, sachant même s'élever à l'occasion à une véritable grandeur[3]. Mais peut-être les gargouilles qui demeurent en place à la cathédrale et à Saint-Urbain[4] (fig. 6, 7 et 8), sont-elles de plus sûrs indices de leurs tendances. Tandis qu'ailleurs les sculpteurs se plaisaient à la stylisation de bêtes monstrueuses et à ces grotesques terribles qui vomissent l'eau du ciel, eux s'en tiennent volontiers à une fantaisie plutôt bon-enfant : le peuple qui grouille dans ces hauteurs, cet homme qui se tient la barbe, ces jeunes gens aux larges cruches, ces femmes à la bouche ouverte comme pour jacasser, sont des images, à peine déformées par l'ironie du ciseau, de la foule qui se pressait jadis au-dessous d'elles dans les rues. La verve plaisante des imagiers s'est donné libre carrière; mais elle n'insiste pas au delà des malices inoffensives et justifie pleinement la réputation dont jouissaient nos vieux Champenois, de spirituelle bonhomie et de bonne grâce alerte[5].

1. C'est à ce moment, il faut le noter, que l'architecture champenoise, non pas exclusivement troyenne d'ailleurs, se répand dans toute l'Europe; M. Enlart en a trouvé des traces en Grèce et jusqu'en Chypre, à Nicosie et à Famagouste (*L'art gothique et la renaissance en Chypre*, Paris, 1899, in-8, I, p. 31 et 25). Déjà au XIIIe siècle elle était apparue dans l'Italie méridionale, grâce à Philippe Chinard, originaire des environs de Troyes, architecte militaire de Frédéric II (E. Bertaux, *Castel del Monte et les architectes français* (*Comptes rendus* des séances de l'Acad. des Inscriptions, 1897; cité par Enlart).

2. Nous ne citons que pour mémoire un petit bas-relief représentant le *Martyre de saint Laurent* à Villy-en-Trodes (phot. par Robert, n° 8513 du Cat. de la *Commission des mon. historiques*).

3. Rep. par M. Babeau, *le Musée de Troyes* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1899). — M. Le Clert, dans son excellent *Catalogue de l'archéologie monumentale*, tient ces figures pour des ouvrages du milieu du XVe siècle et il estime, sur la foi de comptes, qu'elles sont des imitations, faites par des sculpteurs flamands, du style du commencement du XIVe siècle. C'est là une hypothèse que nous ne saurions accepter. Jamais, à notre connaissance, les artistes du moyen âge n'ont fait de pastiches d'un art antérieur, et il faut rendre ces *Prophètes* à la date que leur attribue incontestablement leur style.

4. La nomenclature des gargouilles de Saint-Urbain a été donnée par M. Babeau dans son excellent article sur l'église, p. 61 et suiv. du tirage à part.

5. Quelques-unes de ces gargouilles ont été déposées au musée de Troyes et d'autres sont entrées au Louvre (n°s 69-72 du *Cat. som. des sculptures*). On peut les attribuer

C'est là sans doute le groupe le plus caractéristique de la sculpture champenoise du XIVe siècle; il s'en faut pourtant que ce soit le plus nombreux. Les églises de la région ont conservé une quantité vraiment extraordinaire de *Vierges* de cette époque — nous en avons compté près de soixante-dix, — dont plusieurs sont des œuvres excellentes; mais si l'on y peut suivre avec une netteté parfaite la transformation de style qui s'opère à ce moment dans l'art français, il ne paraît pas qu'aucun trait les distingue des Vierges analogues répandues par toute la France, et qu'elles aient un caractère local bien marqué. Les unes, graves encore et presque tragiques, comme celle de Bayel (près de Bar-sur-Aube), où la mère, consciente du supplice futur, serre douloureusement l'enfant sur son sein [1] (fig. 3), ont gardé la tradition du XIIIe siècle, avec la beauté de ses draperies et de ses grands plis droits et bien formés. Cette tradition se retrouve, atténuée il est vrai, mais sensible encore, à Fouchères (près de Bar-sur-Seine), dans cette Vierge qui sourit, si charmante [2], et à Bar-sur-Aube; mais bientôt le maniérisme apparaît, avec les visages ronds sans âme, les draperies sèches aux « escaliers » prétentieux, et le hanchement surtout, poncif qui régnera sur la France entière, sur l'Europe même, un demi-siècle durant; la statue de la cathédrale de Troyes [3], entre tant d'autres (fig. 5), n'en est qu'un bon exemplaire, sans rien, semble-t-il, de particulièrement champenois.

De ce maniérisme, ce sont les influences du nord et de l'école de Dijon qui, on le sait, débarrassèrent l'art français. Il semblerait que Troyes ait été bien placée pour les subir : toute voisine de la Bourgogne, elle pouvait être touchée du fougueux réalisme qui y domina, et dès le milieu du XIVe siècle, ses imagiers avaient dans le *Saint Jean* de Mussy-sur-Seine un bon type de cette sculpture âpre et dra-

indifféremment à la fin du XIIIe et au commencement du XIVe siècle, mais nous croyons cette seconde date plus conforme à leur style; cet avis, en ce qui touche Saint-Urbain, est adopté par M. Gonse, *l'Art gothique*, p. 254-255. L'une de celles que nous reproduisons (fig. 6) n'est pas antérieure, vu son costume, au milieu du XIVe siècle.

1. Reprod. dans Gaussen, *Portefeuille archéologique*, pl. 18, avec une notice de M. d'Arbois de Jubainville. Cette statue, à laquelle l'éminent érudit ne nous semble pas avoir rendu pleine justice, provient de Belroy, ancien prieuré du Val-des-Écoliers; elle a gardé toute sa polychromie. Phot. par Robert, n° 8655 du *Cat. mon. hist.*

2. Cette statue est sur une colonne à l'entrée du village; M. Robert l'a photographiée, mais nous avons dû renoncer à en obtenir une reproduction lisible.

3. Phot. par Robert, n° 8875 du *Cat. mon. hist.* Cette statue est fendue et se brisera quelque jour en tombant, si les services compétents ne la consolident.



3 Cliché des auteurs

BAYEL. *Vierge.*

Pet. nat. — Voir p. 6



4 Cliché C. M.

TROYES, MUSÉE. *Prophète*

Haut. — Voir p.



5 Cliché Mon. Hist.

TROYES, CATHÉDRALE. *Vierge.*

Haut. 1 m 48. — Voir p. 6

matique que le génie de Sluter devait porter à sa perfection[1]. De plus, la ville était, par ses foires, en relations continuelles avec les Flandres, et les artistes flamands y étaient nombreux et occupés : sur 89 sculpteurs dont on a relevé les noms dans les registres du XIVe et du XVe siècle, 22 sont flamands[2] et plusieurs étaient chargés de travaux importants, comme Henri de Bruxelles qui construisit de 1381 à 1388 le jubé de la cathédrale. Mais au moment où partout ailleurs l'art bourguignon se répandait, transformant la sculpture française par son fécond exemple, la production troyenne s'arrêtait brusquement et presque aucun monument ne témoigne plus de son activité pendant près d'un siècle. C'est que la Champagne fut une des provinces sur lesquelles la guerre de Cent ans pesa le plus lourdement; dès le commencement du XVe siècle, le pays était ruiné par les passages des troupes et les pilleries des gens de guerre, et la misère dont les documents nous tracent le tableau était atroce[3] : ayant à peine de quoi vivre et se nourrir, l'habitant ne songeait guère à construire ou à commander des statues[4]. Les dernières années de Charles VII furent à la vérité un temps de répit et les ruines amoncelées commencèrent de se relever; mais survinrent les guerres de Louis XI pour la possession de la Bourgogne, et Troyes fut de nouveau convertie en place d'armes. Il fallut attendre le règne de Charles VIII et celui de Louis XII pour réparer les désastres, mais il le furent alors pleinement : la Champagne connut jusqu'aux premiers troubles religieux plus d'un demi-siècle de paix à peu près complète, et la prospérité dont jouit Troyes, grâce à l'activité et à l'industrie de ses bourgeois, fut telle que toute trace disparut des misères anté-

1. Moulé au Trocadéro. Voir dans la même église une curieuse *Descente de croix*, phot. par Robert, et qui, plus grossière, a des qualités analogues. — Les deux gisants du XIVe siècle placés dans le transept sont médiocres (Arnaud, *Voy. arch.*, p. 222). Il faut noter que Mussy est en Bourgogne, mais sur l'extrême frontière du nord.

2. Rondot, *les Sculpteurs de Troyes au* XIVe *et au* XVe *siècle*, p. 65, et Mgr Dehaisnes, *l'Art flamand en France* (*Soc. Beaux-Arts des départements*, 1892). — Troyes était aussi en relations avec la Flandre pour l'achat de tombes; celle de l'évêque Henri de Poitiers est fournie en 1372 par « Jehan le Moyère, demeurant à Gand, ouvrier de lames ou tombes de laiton »; l'intermédiaire était « Regnault de Cambray, demeurant à Paris ». D'Arbois de Jubainville et André, *Inv. arch. Aube*, *série G*, t. II, p. 32.

3. Voir l'introduction de M. d'Arbois de Jubainville au tome I de l'*Inventaire des archives de l'Aube*, *série G*, et Boutiot, *Histoire de Troyes*, t. III.

4. La liste des imagiers du XVe siècle qu'a donnée M. Rondot (ouvr. cité, 1887, p. 68) n'est guère longue et ce sont surtout des travaux de « raccoutrement » qu'il signale. Ce n'est pas à dire qu'on n'ait pas fait de sculpture à Troyes pendant les deux premiers tiers de ce siècle, mais il y en a peu et elle est fort ordinaire; voir quelques numéros au musée de Troyes et les petits *Donateurs* du Louvre (n° 215 du *Cat. des sculptures modernes*).

rieures. Les églises, demeurées sans entretien ou inachevées, furent reprises, et, tandis que le flamboiement de l'architecture gothique en rhabillait les vieux murs, toute une floraison de statues en rajeunissait les autels.

Le premier monument que produisit cette renaissance fut la « librairie » des Cordeliers de Troyes, bâtie, ainsi que la chapelle de la Passion, par le provincial de l'ordre Guiotelli, entre 1459 et 1481. Cet édifice, qui s'était conservé presque intact, a été démoli en 1833, mais une partie de ses sculptures décoratives demeurent, recueillies au musée de Troyes [1], et seules elles nous renseignent sur l'art des imagiers du XVe siècle. Ces culs de lampe, il faut le reconnaître, sont pour la plupart assez médiocres ; avec leurs anges porteurs d'écussons et leurs bêtes dévorantes, ils n'ont ni la souplesse ni la puissance de tant d'œuvres contemporaines : on dirait d'une imagination et d'une main qui hésitent, mal sûres d'elles-mêmes. Pourtant deux morceaux au moins font exception, le *Docteur* et le *Jeune homme imberbe* [2], signé Jubert (fig. 9 et 10), qui sont pour nous d'un grand intérêt. Serré dans son pourpoint et accroupi au milieu des rinceaux de feuillages, cet adolescent gai et spirituel est bien le descendant des joyeux compères des gargouilles de Saint-Urbain ; seulement, il a en plus la grâce et c'est en cela qu'il nous apparaît comme proprement troyen : la grâce, en effet, fut la qualité maîtresse de l'école de Troyes pendant tout le commencement du XVIe siècle, une grâce un peu sérieuse et intime d'ailleurs, comme il convient à un art religieux. Et à cet égard le *Docteur* sent, lui aussi, le terroir, car si dans l'arrangement des draperies quelque chose subsiste peut-être des modèles bourguignons, de ces modèles dont si peu de souvenirs ont survécu dans la Champagne méridionale [3], l'art en est singulièrement « détendu [4] » :

1. Nos 286-315 du *Cat. d'arch. mon.* Sur le monument, cf. Lalore, *les Cordeliers de Troyes* (*Ann. Aube*, 1869), et Arnaud, *Voy. arch.*, 105-112. Quelques fragments de sculptures sont reproduits par Arnaud, *Mém. Soc. acad. Aube*, 1835, p. 11-19; par Coffinet, *Les attributs de Saint-Antoine* (*ibid.*, 1864), et par Arnaud, dans l'album du *Voyage archéologique*.

2. Moulé au Trocadéro, n° 716, et repr. dans le *Catalogue* de Courajod et Marcou. — Voir Babeau, *Les bas-reliefs de l'ancien couvent des cordeliers de Troyes et le sculpteur Jubert* (*Ann. de l'Aube*, 1887).

3. Le plus curieux exemple des survivances bourguignonnes, et le seul vraiment caractérisé que nous ayons rencontré, est au retable de Lirey (au sud de Troyes), auj. au musée de South-Kensington à Londres; ce monument est évidemment du premier tiers du XVIe siècle. Sur les montants se retrouvent encore des statuettes où le souvenir nous paraît vivre indiscutablement des œuvres bourguignonnes du XVe siècle, peut-être même de certaines figures du *Puits de Moïse*. Voir la fig. 45.

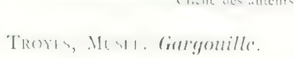
4. Cette expression était familière à Courajod dans ses cours de l'école du Louvre et

6 Cliché Mon. Hist.

TROYES, CATHÉDRALE. *Gargouille.*

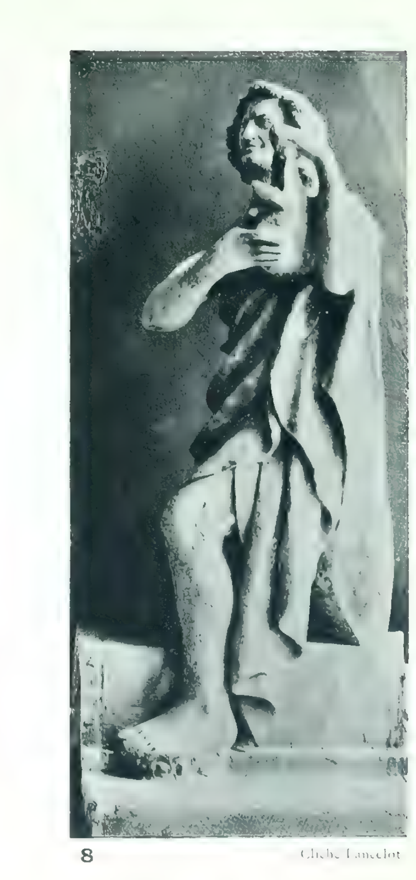
Voir p. [illegible]

7 Cliché des auteurs



TROYES, MUSÉE. *Gargouille.*

Haut. [illegible] — Voir p. [illegible]



8 Cliché Lancelot

TROYES. *Gargouille.*

Voir p. [illegible]

l'aisance a remplacé la vigueur et cette détente annonce l'art qui va naître.

Le XVIe siècle est en vérité le plus important de la sculpture troyenne, et c'est celui où elle acquiert toute son originalité. Auparavant, l'art troyen se confondait un peu dans le grand courant de l'art français, et les qualités propres que nous y avons pu démêler n'étaient guère que des nuances. Durant la renaissance qui suivit les guerres anglaises et bourguignonnes, un caractère très particulier se fit jour, au contraire, chez les imagiers de Troyes et une véritable école naquit, parfaitement distincte de toutes celles qui se développaient dans d'autres provinces. Un de ses traits les plus remarquables est la fécondité, et dans toute la région troyenne, c'est-à-dire dans le département de l'Aube d'aujourd'hui (car la division administrative moderne correspond par hasard assez exactement à l'ancienne zone d'influence de la capitale), c'est du XVIe siècle que toutes les églises renferment des ouvrages; aucune autre école peut-être n'a autant produit, et les ateliers troyens durent être des centres d'activité vraiment merveilleux. Mais ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que cette activité ne s'épuisa pas avec la génération qui l'avait créée. Les œuvres de cette première génération sont aisément reconnaissables par le sentiment encore purement gothique qui les inspire et par l'absence de tout alliage étranger; mais elles se mêlent dans les églises à des morceaux, presque aussi nombreux, où des mains plus jeunes sans doute ont moins strictement suivi la tradition nationale et se sont laissé séduire par des nouveautés tentatrices; et, à côté, c'est une troisième génération qui paraît, nettement distincte des deux premières, en ce que la part du gothique y devient de plus en plus faible et que l'italianisme s'y présente triomphant. La suite est complète, et sa logique se prolonge à travers des centaines, à travers des milliers de statues, les unes simples magots, il est vrai, et qui n'ont d'autre intérêt que de faire nombre, les autres, soignées et délicates, et telles parfois qu'elles touchent au chef-d'œuvre.

L'école de Troyes est à ce moment très intéressante à suivre comme école provinciale originale et fortement constituée, et peut-être à ce seul point de vue méritait-elle une étude spéciale; mais il nous a semblé que cette étude pouvait avoir un intérêt plus général

aucune ne nous paraît rendre aussi heureusement le caractère de la sculpture gothique en France après le réalisme mouvementé de la période bourguignonne.

et que certains points même de l'histoire de la sculpture française, prise dans son ensemble, s'en trouveraient éclairés. Le commencement du XVIe siècle est en effet pour l'art de notre pays un moment critique : on se trouve à un « tournant » de son histoire, entre l'art traditionnel qui va disparaître et l'italianisme sur le point de s'implanter en la place. Certes, cette transformation a suscité déjà toute une littérature : les uns ont déploré l'abandon de cette façon de s'exprimer qui avait servi tant de siècles durant à la pensée française, les autres ont salué avec joie le rajeunissement de formes vieillies, au contact de cette Italie qui puisait aux sources antiques le secret de son éternelle fécondité; les dernières sculptures gothiques ont été opposées aux premières statues italianisantes et les trésors d'une érudition ingénieuse se sont dépensés à en discuter les mérites. Mais jusqu'ici c'est surtout, semble-t-il, à l'école de la Loire que les historiens ont emprunté leurs exemples; or cette école a ceci de particulier, qu'un petit nombre seulement de monuments importants en subsistent, espacés sur une longue période de temps, et que, pour être souvent d'authentiques chefs-d'œuvre, ils n'en ont pas moins assez peu de liens entre eux; de plus, l'apport étranger y a été de bonne heure très considérable, comme partout où séjournaient la cour et les grands seigneurs, italianisants zélés, de telle façon que la transition entre les deux arts est parfois difficile à saisir [1]. Il n'en est pas de même à Troyes, et une longue suite d'œuvres s'enchaînant les unes aux autres permet d'étudier les moindres nuances de la transformation; aucune solution de continuité ne se produit entre le gothique, détendu à la vérité et apaisé du commencement du XVIe siècle, et l'italianisme dont Dominique Florentin apporte, vers 1540, la pure doctrine. Seule peut-être en France, l'école troyenne peut, par l'abondance de ses monuments, nous rendre ces transitions, et c'est pourquoi son étude nous paraît de nature à préciser certaines notions, un peu vagues encore, sur l'évolution progressive de la sculpture française et la façon dont elle se renouvela graduellement, sous la pression toujours grandissante des modes et des influences italiennes.

C'est l'examen de cette question qui fera l'objet de notre livre.

1. Notre ami M. Paul Vitry prépare une étude d'ensemble sur l'école de la Loire, où ressortiront, nous l'espérons, plusieurs de ces monuments « de transition » qui ont échappé jusqu'ici aux historiens.



9 Cliché des auteurs

TROYES, MUSÉE. *Cul-de-lampe.*

Haut. 0 m. 60. — Voir p. 8.



10 Cliché Giraudon

TROYES, MUSÉE. *Cul-de-lampe.*

Haut. 0 m. 80. — Voir p. 8.

Laissant de côté tout ce qui a trait aux époques antérieures de la sculpture à Troyes, quelque plaisir qu'il y ait pu avoir à remettre en lumière certaines belles œuvres peu connues du moyen âge, nous nous en tiendrons à la dernière période de l'art troyen : aussi bien le sujet est-il assez vaste encore; si l'on en juge par la quantité des œuvres conservées et par la littérature dont il a été l'objet.

Les érudits de Troyes, en effet, se sont attachés depuis de longues années à l'histoire de leur sculpture locale ; ils ont reconnu très justement que c'était un des plus beaux titres de gloire de leur ville, et ils se sont plu à le faire valoir. Les *Mémoires de la Société académique de l'Aube* et l'*Annuaire de l'Aube* ont publié maints articles excellents, monographies de monuments ou d'artistes, qui, fondés sur des recherches d'archives bien dirigées, ont jeté de vives clartés sur bien des points ; les comptes de la plupart des églises ont été dépouillés, et les extraits qui en ont été mis au jour permettent de suivre parfois d'année en année les progrès de leur construction et de leur décoration ; les *Catalogues du Musée* ont été dressés avec un soin qui fait grand honneur à leurs auteurs, et des ouvrages plus généraux, comme la belle *Histoire de la ville de Troyes* de M. Boutiot, ont replacé dans leur milieu authentique les œuvres de ces maçons et de ces imagiers qui vivent à nouveau sous nos yeux. Certes, nous rendons pleine justice à ces travaux ; quelques-uns sont définitifs, et grâce à MM. d'Arbois de Jubainville, Assier, Babeau, Le Clert, Pigeotte, Rondot, on peut dire que les éléments de l'histoire de l'école troyenne sont aujourd'hui rassemblés, autant du moins que les archives de Troyes les contenaient.

Mais s'il nous est permis de faire une critique à des travailleurs de leur mérite, peut-être, à côté des archives qu'ils dépouillaient si scrupuleusement, n'ont-ils pas tous consulté ainsi qu'il eût convenu l'autre source de documents qui pouvait les renseigner, et la plus importante à notre gré, à savoir les monuments eux-mêmes. Plusieurs ont bien vu, il est vrai, et parfois étudié avec beaucoup d'ingéniosité les statues des églises de Troyes; fort peu se sont enquis cependant de celles que possèdent les églises de campagne ; or celles-ci, plus nombreuses encore, ont une valeur au moins égale, et pour arriver à cet enchaînement complet dont nous parlions entre les derniers monuments gothiques et les italianisants, leur connaissance

est indispensable. Si nous nous sommes décidés à tenter à notre tour un travail sur la sculpture troyenne, c'est que les notions que nous en fournissait une étude attentive nous ont paru capitales, et de nature, en les ajoutant aux résultats déjà acquis par les recherches d'archives de nos prédécesseurs, à donner comme la clé du développement logique de l'école [1].

Ce n'est pas à dire assurément que dans cette histoire il n'y ait encore bien des lacunes : les révolutions du goût et les révolutions politiques ont passé sur Troyes comme sur le reste de la France et y ont laissé maintes traces de leurs manies dévastatrices. Pourtant, il faut reconnaître qu'elles ont peut-être moins détruit ici qu'ailleurs. Sans doute l'art du xii[e] et du xiii[e] siècle n'est plus, grâce à elles, représenté dans la Champagne méridionale que par de très rares exemplaires; en effet, ce sur quoi la Révolution s'acharna avec le plus d'ardeur [2], ce sont les statues extérieures des églises : les bons citoyens ne pouvaient qu'être choqués, en passant dans les rues, de ces monuments de la superstition d'un autre âge et de ces insignes de féodalité; aussi mirent-ils à les jeter bas une activité singulière et seule la dépense les arrêta parfois, lorsqu'il fallut dresser des échafaudages pour atteindre les parties hautes des édifices; or un grand nombre de ces décorations dataient du moyen âge, et c'est ainsi que disparut presque entière la production de trois siècles d'art. Bien des ouvrages du xvi[e] siècle périrent sans doute de la même façon, toute la sculpture du grand portail de la cathédrale notamment; il semble toutefois que l'on eut pour eux certains égards et que les démolisseurs se firent quelque scrupule de les briser. C'est qu'à côté des passions révolutionnaires agissaient aussi les opinions esthétiques [3]. S'il était indifférent ou même méritoire de faire disparaître les

1. Quelques travaux d'ensemble ont déjà été tentés. Au xviii[e] siècle, Grosley et Courtalon se sont préoccupés des « Antiquités » de la région, et tout ce qu'ils ont écrit n'est pas méprisable, malgré leur défaut de sens critique; pour les écrivains du milieu de ce siècle, les uns, comme le baron Chaubry de Troncenord (*Étude historique sur la statuaire au moyen âge*, dans les *Mémoires de la Soc. d'agriculture de Châlons-sur-Marne*, 1859 et 1862), étaient singulièrement mal préparés et enclins à une fâcheuse littérature; les autres, tels que Vallet de Viriville (*Archives historiques de l'Aube*, 1841, notamment dans la lettre 6[e], sur *L'art et les artistes de Troyes au moyen âge*) avaient fait du sujet une étude un peu trop sommaire. Seul M. Babeau, dans une série d'articles parus dans les recueils locaux, et que nous serons heureux de citer, a uni les vues générales à la précise connaissance des faits.

2. C'est à l'excellent ouvrage de M. Babeau, *Histoire de Troyes pendant la Révolution*, que nous empruntons nos renseignements sur le vandalisme révolutionnaire.

3. Voir Courajod, *Alexandre Lenoir*, Paris, 1878-87, in-8. Introduction.

témoignages de la barbarie gothique, comme firent les chanoines de Saint-Pierre [1], qui vendirent dans les dernières années de la monarchie les tombeaux de bronze des anciens évêques pour payer le dallage du chœur et autres embellissements analogues, ou comme les Jacobins, qui, forcés en 1764 de déménager, mirent aux enchères le jubé et les stalles de leur église [2], on pouvait hésiter à transformer en moellons des monuments « d'un goût plus relevé » et plus conformes aux saines doctrines. Pour eux, aussitôt la désaffectation des églises prononcée, une sorte de « musée sacré » fut institué, à la cathédrale d'abord, à Notre-Dame-aux-Nonnains et à Saint-Loup ensuite. Bien des morceaux ont été conservés ainsi, qui nous paraissent aujourd'hui de décadence et dont la perte serait peu regrettable ; mais comme, dans ce déménagement, une critique sévère ne put présider aux choix des commissaires, beaucoup d'autres monuments furent sauvés que leur style encore incontestablement gothique eût dû compromettre aux yeux des connaisseurs d'alors. C'est à ces circonstances, on peut le croire, que nous devons la préservation d'ouvrages destinés logiquement à périr, et la bonne fortune que le vandalisme n'ait pas accompli toute son œuvre sur l'art gothique de Troyes.

Comme les campagnes, d'autre part, ont relativement peu souffert des destructions révolutionnaires, on pouvait croire qu'en mettant en œuvre les documents d'archives et en les appliquant aux statues conservées dans les églises, on arriverait assez aisément à reconstituer l'histoire de l'école troyenne. Il n'en va pas tout à fait ainsi, malheureusement. Les documents, à la vérité, nous donnent un très grand nombre de noms d'imagiers, et toute une série de maîtres peut aujourd'hui être citée, qui remplissent de leur activité la fin du xve siècle et la plus grande part du xvie ; beaucoup de leurs œuvres sont mentionnées dans les comptes, Vierges, Pitiés, Saintes ou « tableaux d'autels », et ils paraissent se présenter à nous avec un bagage considérable ; mais qu'on essaye de rapprocher les notes des registres de paiement et les œuvres aujourd'hui subsistantes, et l'on reconnaîtra presque toujours que la correspondance n'existe plus : les morceaux qui nous restent ne sont pas, pour l'ordinaire, ceux

1. Coffinet, *le Mausolée des Choiseul-Praslin* (*Mém. Soc. acad.*), 1871, p. 136, et Courtalon, *Topographie troyenne*, II, p. 125

2. Babeau, *Dominique et Gentil*, p. 142. On pourrait citer d'innombrables exemples du vandalisme esthétique du xviiie siecle ; voir entre autres Babeau, *Saint-Urbain de Troyes*, p. 35 (tirage a part).

que citent les comptes, tandis que ceux dont nous avons une mention écrite sont généralement introuvables. Nous avons de part et d'autre des imagiers mystérieux et des monuments anonymes.

Cette anomalie se comprend d'ailleurs assez aisément. Le déménagement de tant de statues des églises de Troyes au musée de la cathédrale d'abord, au dépôt de Saint-Loup ensuite, s'opéra, cela va sans dire, dans un extrême désordre, et la confusion fut plus grande encore quand, une fois les édifices religieux rendus au culte, les curés vinrent reprendre de quoi orner leurs églises [1]. Nul registre d'entrée n'avait été tenu, nul registre de sortie ne fut exigé; chacun prit ce qu'il voulut, au hasard de son goût et du moment de son arrivée, et comme bien des églises, et des plus riches, avaient été démolies ou désaffectées, leurs dépouilles s'en allèrent grossir la part de ceux qui s'étaient présentés les premiers : des paroisses fort éloignées concoururent même au partage, et c'est ainsi qu'à Bar-sur-Seine, par exemple, échurent des fragments du jubé de Saint-Étienne. Et ce chassé-croisé a continué bien après la Révolution; aujourd'hui encore il se poursuit dans les campagnes, et pour peu qu'un prêtre ait en particulière vénération quelque saint qui manque à sa chapelle, il lui est facile, s'il n'en peut acheter un tout neuf à la « sainterie » voisine, de s'en procurer un ancien, par voie d'échange avec un confrère [2]. La confusion devient ainsi inextricable et il est impossible de s'y retrouver. Passe encore si les comptes étaient quelque peu détaillés et si des descriptions plus ou moins exactes étaient pour mettre sur la voie; mais les mentions y sont d'ordinaire du plus extrême laconisme : d'une *Vierge* ou d'une *Pitié* à une autre, sans plus, la différence ne saurait se faire, et il faut le plus souvent se résigner à l'ignorance, si l'on ne veut se lancer dans le champ, trop cultivé, des identifications hasardées.

De quelques maîtres, il est vrai, et non des moindres, de Jacques Juliot, de Dominique Florentin, de François Gentil même, croyons-nous, nous possédons des œuvres authentiques, dûment datées, et

1. M. Babeau a publié dans son article sur *Saint-Pantaléon de Troyes* (*Annuaire de l'Aube*, 1881, p. 66-67) une très curieuse lettre où le citoyen Milony, un des personnages qui avaient le plus activement contribué aux destructions révolutionnaires, se plaint de ce désordre à l'administration départementale.

2. C'est ainsi que nous avons connu dans l'église de Montsuzain, près d'Arcis, une *Pitié* qui a été transporté à Lhuitre d'abord, puis à Dosnon. M. Lancelot, le photographe troyen, qui a fouillé la région depuis cinquante ans, nous a fourni d'autres exemples de ces pratiques.

dont l'état civil est en règle; elles ne sont pas nombreuses assurément pour chacun d'eux, mais pour deux au moins elles sont caractéristiques, et il nous a été possible d'en augmenter le nombre par des comparaisons. C'est ainsi que Juliot et Dominique ont dorénavant à leur actif un groupe de monuments qui, s'ils ne sont pas sortis tous de la main de ces maîtres, portent sûrement la marque de leur influence directe. Mais ce sont là des privilégiés, et il est d'autres imagiers, excellents sans doute et qui les valaient peut-être, dont nous avons en vain cherché à distinguer la personnalité; les documents les nomment, ils citent des ouvrages que leur ont commandés les fabriques, et assurément la piété des particuliers avait dû les occuper plus encore; néanmoins ce ne sont plus pour nous que des expressions historiques, des ombres sans corps : rien ne survit à nos yeux d'un Nicolas II Cordonnier ou d'un Jacques Bachot, et aucun indice ne subsiste qui nous mette à même de connaître leur manière. La difficulté d'aborder le sujet dans de telles conditions faillit nous décourager, et, incapables de reconstituer des « œuvres » de maîtres nettement déterminés et distincts les uns des autres, nous pensâmes abandonner l'entreprise. Mais il nous parut, à y mieux songer, que les individualités ne sont pas tout et que, surtout dans une école comme celle de Troyes, où les maîtres étaient bien plus des ouvriers ingénieux que des artistes créateurs, où la vie côte à côte devait amener des pénétrations et des emprunts continuels, c'était l'évolution de l'ensemble qu'il importait d'envisager, beaucoup plutôt que la part de chacun dans le travail commun; renonçant donc à pénétrer ce que les destructions des hommes nous ont caché pour toujours, c'est à l'étude de cette évolution que nous nous sommes attachés, et nous espérons n'avoir pas perdu notre peine.

Certes, nous avons fait une grande place à la biographie des imagiers : tout ce que les documents si nombreux mis au jour par l'érudition troyenne nous fournissait sur leur vie et sur leurs œuvres, nous l'avons recueilli; de plus, quelques notes sur le milieu où ils ont vécu et sur les peintres, huchiers, orfèvres, vitriers et autres artisans qui travaillaient à côté d'eux, ont complété autant qu'il était possible le tableau de leur activité. Mais cette partie documentaire devait passer au second plan, du moment qu'elle ne pouvait pas, comme nous l'eussions désiré, servir en quelque façon d'ossature à l'étude des monuments; aussi ce sont eux surtout que nous avons

interrogés, c'est sur eux que nous avons fondé nos démonstrations, persuadés d'ailleurs que, dans l'histoire de l'art, ils sont les véritables documents, et que les textes et les comptes viennent seulement à l'appui de ce qu'avancent les œuvres elles-mêmes.

Sans donc nous embarrasser à tenter des identifications forcément vaines, et nous résignant à n'opérer la plupart du temps que sur des ouvrages anonymes, nous nous sommes efforcés de rapprocher les uns des autres les monuments similaires et de constituer ainsi, par comparaison, des groupes d'œuvres analogues par leur travail ou leur inspiration. Parfois, des ateliers entiers ont pu être restitués, car il semble évident que des ensembles aussi étroitement parents que ceux dont la *Sainte Marthe* de la Madeleine de Troyes ou la *Vierge* de Saint-Léger-les-Troyes sont les types les plus caractéristiques, ont été exécutés sinon par la même main, du moins sous l'inspiration d'un même maître; on sent dans les divers morceaux qui les composent le développement de la même pensée, et il est aisé, même quand les dates manquent, de les classer en procédant du simple au composé et d'obtenir un ordre rationnel et une chronologie satisfaisante. Mais plus souvent un petit nombre seulement d'ouvrages de même type ont pu être rassemblés, et le classement devient alors singulièrement délicat. Si en effet, dans un même atelier, il est peu vraisemblable que des tendances diverses se soient produites au même moment et que les ouvriers n'aient pas tous, ou à peu près, procédé du même train à la transformation de leurs habitudes et de leur style, il n'en va pas de même dans une école comme celle de Troyes, où divers ateliers cohabitent, où travaillent de nombreux imagiers; certains maîtres, plus âgés ou plus attachés par tempérament aux goûts de leur jeunesse, peuvent continuer encore des traditions attardées, alors que d'autres, précisément à la même heure, cherchent le nouveau et s'y abandonnent d'une passion plus ou moins hâtive et d'un outil plus ou moins actif. Si aucune date n'éclaire le problème, et c'est le cas le plus ordinaire, toute chronologie est impossible, car il n'existe point de commune mesure entre des ateliers qui vont d'un pas si inégal.

Aussi bien avons-nous soin, dès le début, et avant même d'avoir abordé l'étude d'aucun groupe, d'avouer que nous n'osons pas prétendre à la rigueur chronologique absolue que seules des dates certaines pourraient nous donner. Nous voyons que, dans son ensemble,

la sculpture troyenne, partie d'un point donné, s'est avancée vers un autre point, suivant dans sa transformation une marche absolument rationnelle et logique : c'est uniquement cette marche que nous avons cherché à déterminer, c'est sa logique que nous avons essayé de formuler, et peut-être, grâce aux indications précises que nous donnaient certains ateliers, y avons-nous réussi. Car le classement de l'atelier de la *Sainte Marthe* est fondé en partie sur des dates, l'atelier des Juliot a pu être jusqu'à un certain point constitué de même, et les œuvres de Dominique Florentin, comme quelques autres moins importantes, dûment datées elles aussi, nous sont des points de repère. La chronologie exacte vient ainsi à l'appui de ce que la seule logique aurait d'incertain; et si nous savons bien qu'il y a eu dans l'armée des imagiers troyens des éclaireurs et des retardataires, si nous tenons compte des chances d'erreur que peuvent amener leurs écarts, nous croyons que l'ordre adopté par nous est justifié, et se rapproche, autant qu'il est possible, de la réalité.

Au reste, c'est cette évolution qui fait le véritable intérêt du sujet, et ce qui importe, c'est d'en suivre le développement naturel et d'en marquer la continuité, beaucoup plutôt que de noter les troubles qu'y peuvent apporter certaines raisons d'ordre individuel. L'école troyenne, au moment où nous commençons notre étude, dans les dernières années du xv[e] siècle, se cherche encore et n'a pas complètement dégagé sa personnalité, uniquement gothique d'ailleurs, et sans que les modes nouvelles et les importations d'Italie l'aient en aucune façon atteinte. Bientôt, sous l'effort sans doute des grands maîtres qui paraissent, des Nicolas II Cordonnier, des Gailde, des Haslin, des Jacques Bachot, elle se constitue véritablement, son style se forme, et c'est une période de plein épanouissement, où, gardant de l'art traditionnel ce qui en faisait la force, elle le modifie à sa façon, le détend, et y ajoute une grâce spéciale qui ne s'était pas rencontrée auparavant. Puis les premières influences extérieures se font sentir, à peine perceptibles d'abord; une à une les qualités fondamentales du tempérament troyen s'altèrent, et les meilleurs, un Jacques Juliot lui-même, résistent à peine; l'infiltration italienne gagne lentement, le style traditionnel cède le pas par degrés à l'esprit et aux procédés nouveaux : c'est la transition. Le moment du premier recul de l'art national ne saurait se préciser; mais il est aisé de marquer celui de sa déroute : des imagiers de Troyes, partis pour Fontainebleau, font

connaissance sur les chantiers royaux avec l'italianisme et ses splendeurs; bien préparés à s'y laisser séduire, ils s'abandonnent à son charme et ramènent avec eux Dominique le Florentin au foyer paternel. L'Italien était habile et la souplesse de son talent bien faite pour ravir nos imagiers; il s'installe dans la maison, y subjugue chacun, et finit, comme on l'a dit, par « en chasser les maîtres qui l'avaient accueilli »[1]. Avec lui, il n'est plus à Troyes d'autre art que le sien; tout se fait dorénavant sur son modèle, et à la variété d'inspiration des anciens ateliers succède une uniformité de convention, qui, malgré l'habileté technique des ouvriers, réduit peu à peu l'art troyen à des formules vides et le mène vite à sa ruine.

D'autres archéologues, assurément, étudieront plus tard cette même évolution dans les autres provinces de France, et alors seulement les idées pourront se préciser sur les origines de la pénétration italienne dans notre art, sur la déformation qu'elle y produisit, et sur la fécondité du mouvement qu'elle détermina. Mais nous croyons que nulle part ailleurs les progrès de l'italianisme ne pourront être saisis avec plus de netteté que dans l'école troyenne, et ce sont eux surtout que nous nous sommes efforcés de mettre en lumière. Nos conclusions, nous ne le cachons pas, ne seront guère favorables à la pénétration italienne; il nous faudra bien constater qu'à Troyes tout ce que l'italianisme touche, il le gâte, et que, si son premier contact avec l'art traditionnel a produit parfois des œuvres charmantes, comme certains retables de l'atelier de Juliot, aussitôt qu'il est le maître et que le « grand style » s'est installé dans la place, son exemple devient funeste et son influence délétère. La raison en est sans doute qu'au moment où l'Italie s'est révélée aux Troyens, elle n'était plus que l'ombre d'elle-même; de ses grands maîtres de la fin du XVe siècle, les élèves dégénérés avaient surtout gardé les défauts, et, comme on communique rarement aux autres ses qualités, ce sont ces défauts que nos imagiers s'approprièrent, les accentuant encore par l'imitation maladroite qu'ils en firent. Que dans les centres de production où le contact a eu lieu plus tôt, à un moment où les vertus de l'Italie étaient encore intactes, le rapprochement ait été plus heureux, il se peut; que plus tard même des génies plus vigoureux, transformant en quelque façon la conception italienne, aient tiré de son mélange

1. André Michel, conférence sur *la Querelle des anciens et des modernes*, à la Société des conférences, 1er fév. 1898.

intime avec leur fond traditionnel, des ouvrages qui sont des chefs-d'œuvre, aveugle serait qui le nierait. Mais en ce qui touche nos ouvriers provinciaux de Troyes, la mainmise sur eux par l'art michel-angesque abâtardi eut des effets désastreux, et nous serions bien étonnés si des enquêtes semblables à la nôtre, menées consciencieusement dans d'autres régions, ne donnaient pas le plus souvent des résultats analogues.

PREMIÈRE PARTIE

LA PÉRIODE GOTHIQUE

CHAPITRE I

LE MILIEU TROYEN AU COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE

I. Prospérité de Troyes après les guerres anglaises et bourguignonnes. — La bourgeoisie troyenne. — Ruine de la noblesse. — La bourgeoisie en prend la place. — Sa fortune. — Son luxe privé. — Dons des bourgeois aux églises, à Troyes et dans les campagnes. — Ils travaillent à embellir la ville. — Les rues élargies. — La Belle-Croix. — Les mystères. — Entrées royales. — Part des « ouvriers d'art » à ces entreprises. — Caractère conservateur des goûts de la bourgeoisie.

II. Les maçons. — Quantité des églises du XVIe siècle dans la région troyenne. — La cathédrale; les quêtes; Martin Cambiche; son plan gothique est suivi par ses successeurs jusqu'en 1559. — Jean Gailde et la Madeleine. — Saint-Pantaléon et Saint-Nicolas. — Toutes les églises continuées dans le style traditionnel. — Églises de campagne. — Leur style est analogue à celui des églises de Troyes.

Les huchiers. — Leurs travaux dans les églises troyennes. — Rares ouvrages conservés. — Le Jubé de Villemaur, de Thomas et Jacques Guyon.

Les orfèvres. — Jean Papillon et le *Chef de saint Loup*.

Les verriers. — Leurs œuvres conservées en grand nombre. — Les fenêtres hautes de la cathédrale données par les bourgeois. — Les verriers troyens à Sens.

Les tombiers.

Les peintres. — Petit nombre d'œuvres originales mentionnées. — Leurs besognes habituelles. — Peinture des statues. — Blanchissages modernes. — Quelques rares statues intactes. — Beauté de la polychromie du commencement du XVIe siècle.

Unité de l'art troyen. — Collaboration des divers corps de métiers. — Les « portraits ». — Imitations.

III. La condition des imagiers. — Rareté des renseignements. — Corporations et confréries. — Les statuts perdus. — Salaires des maîtres. — Leurs rapports avec les fabriques et l'échevinage. — Petits profits : récompenses et « drap de

robes ». — Cambiche. — Prix des œuvres d'art. — Les ouvriers. — Difficulté de leur condition. — Leurs salaires. — Les soins qu'on prend d'eux. — Rapports de la condition des imagiers et de leur art.

I

La bourgeoisie troyenne.

Les dernières années du xve siècle et le commencement du xvie siècle furent pour Troyes et la Champagne méridionale une période de véritable renaissance. Les misères de la guerre de Cent ans et des luttes de Louis XI contre la Bourgogne avaient pris fin ; le pays jouissait d'une paix à peu près complète et il pouvait se refaire, après de si longues et de si dures souffrances. L'ardeur avec laquelle il se mit à l'œuvre fut merveilleuse, et telle son activité, qu'en peu de temps la prospérité reparut. De toutes parts de nouvelles industries naissaient, tandis que les anciennes reprenaient de la vie : le long de la Seine, de la Barse, redevenues navigables et dont les péages diminuaient peu à peu [1], les blanchisseries, les teintureries, les tanneries se rétablissaient, les papeteries troyennes étaient parmi les premières de France, et, pour faciliter l'échange de tous ces produits, les foires de Champagne, si profondément déchues sous Charles VII et Louis XI et dont les halles désertes étaient comme désaffectées, reprenaient leur éclat. En quinze ans, le mouvement commercial triplait presque, puisque la ferme de la chaussée, qui le reflète, passait, entre 1480 et 1497, de 399 livres tournois (13 095 francs environ de notre monnaie [2]), à 1013 (33 244 francs), et, ce qui résume tous les progrès, la population de la ville, qui en 1482 comprenait 15 000 âmes, montait en 1500 à « 23 670 personnes grandes et petites », réparties entre 4 697 feux et hôtels [3].

Toute cette prospérité fut l'œuvre des bourgeois de Troyes. La

1. Boutiot, *la Navigation de la Seine et de la Barse* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1856), et Boutiot, *Histoire de Troyes*, t. III, *passim*.

2. Nous avons adopté pour la valeur relative de l'argent les calculs de M. Pigeotte (*Travaux d'achèvement de la cathédrale de Troyes*, p. 63 et 114, note). Du milieu du xve siècle jusqu'à 1525, il compte la livre, dont la valeur intrinsèque était de 5 fr. 47, au pouvoir actuel de 32 fr. 82; pour le sou, c'est 27 c. 35, soit 1 fr. 64. Nous n'ignorons pas ce que ces chiffres ont d'approximatif, et nous les donnons seulement à titre d'indication.

3. Corrard de Bréban, document publié dans les *Mém. de la Soc. acad. de l'Aube*, 1834, p. 11-12.

noblesse de Champagne avait été fort maltraitée pendant la guerre de Cent ans; elle s'y était décimée et apauvrie, et au moment où elle aurait pu se reprendre, il lui avait fallu suivre les aventureuses chevauchées royales à travers l'Italie : ses dernières ressources s'y étaient épuisées et la place était demeurée libre pour la bourgeoisie, qui se trouvait toute prête à l'occuper. A Troyes, les nobles de vieille souche furent promptement relégués dans l'ombre, à mesure que se développaient le commerce et les industries; durant tout le commencement du XVIe siècle, il est fort peu question d'eux et, dans les campagnes même, leur influence avait diminué; jaloux d'acquérir la puissance territoriale en même temps que la fortune, les bourgeois s'étaient empressés d'acheter les biens des propriétaires nobles ruinés et, au milieu du siècle, il n'était guère de grande famille bourgeoise qui ne possédât vingt, vingt-cinq et jusqu'à trente et trente-cinq fiefs dans les pays environnants[1].

La richesse cependant, la noblesse même, car elle vint à son tour[2], n'endormait pas leur activité, et un Guillaume Molé, un Nicolas Largentier, chefs des plus notables familles de la ville, demeuraient tanneur et « marchand teinturier[3] »; ils jouissaient de leur état agrandi, mais sans négliger le commerce, source de leur fortune et qui continuait à l'alimenter. Il nous reste malheureusement sur ces fortunes peu de renseignements précis, mais quelques chiffres nous sont parvenus néanmoins, qui montrent à quels résultats avait abouti cet esprit d'entreprise et d'économie : en 1524, lors de l'incendie qui consuma une bonne partie de la ville, Nicolas Hennequin n'eut pas moins de soixante maisons détruites par le feu, et l'on ne voit pas que cette perte énorme l'ait ruiné; or il ne paraît pas que ce Hennequin fût plus riche que les Molé, les Mesgrigny, les Mauroy, les Largentier, les Dorigny, les Huyard, les Angenoust, les Marisy, les Le Mairat, les Raguier et tant d'autres : il marchait de pair avec eux et sans doute leurs biens égalaient les siens.

Une telle richesse n'allait pas sans dépense, et tout témoigne en effet des habitudes de vie large de ces familles de haute bourgeoisie.

1. Le Clert, *les Bourgeois de Troyes possédant fiefs en 1553-1557* (*Annuaire de l'Aube*, 1894).

2. Boutiot, *Histoire de Troyes*, t. III, p. 254-256.

3. De même on trouve un Simon Mauroy, tailleur d'images (Assier, *Arts et artistes*, p. 140); un autre était charpentier (Assier, *les Comptes de Saint-Jean*, p. 24, et Lalore, *l'Abbaye de Montier-la-Celle* (*Ann. Aube*, 1882, p. 153)); des Marisy étaient orfevres. Il est vrai qu'il s'agissait peut-être de « parents pauvres ».

Si nos statues troyennes, minutieuses au possible dans l'exécution du costume, représentent bien l'habillement des femmes d'alors, il devait être singulièrement somptueux, avec ces bijoux, ces chaînes, ces colliers, répandus à profusion sur les lourdes étoffes brodées. Et sans doute le luxe du bâtiment n'était pas moindre; malheureusement il ne reste à Troyes, à notre connaissance, aucun hôtel que l'on puisse dater de la fin du xve siècle ou des premières années du xvie : l'incendie de 1524, qui détruisit les quartiers les mieux habités de la ville, consuma sans doute beaucoup des plus notables demeures, et les « embellissements » des deux derniers siècles firent le reste, ceux du nôtre surtout, où pendant de longues années l'administration parut prendre à cœur, malgré les légitimes protestations des archéologues, d'anéantir l'un après l'autre tous les souvenirs du Troyes d'autrefois. L'extrême élégance des maisons qui s'élèvent pendant le second quart du siècle, et dont plusieurs ont été épargnées, permet pourtant de préjuger de la beauté des autres, et ce qui subsiste de leur ameublement, dressoirs et autres objets, dans certaines collections privées, comme la collection Gréau, est pour donner une haute idée de la somptuosité et du goût de nos bourgeois [1].

Ils se plaisaient aussi à faire participer le public à ces richesses. Très religieux et animés d'un ardent patriotisme local, c'est avec une sorte de coquetterie qu'ils ornaient les églises et embellissaient la ville. Tous ne pouvaient, comme Guillaume Molé et Simone le Boucherat, sa femme, édifier à leurs frais un portail, ce porche de Notre-Dame-aux-Nonnain que l'admiration des contemporains avait baptisé Beau-Portail, en concurrence avec la grande porte nord de la cathédrale [2]; mais beaucoup avaient leurs chapelles dans les bas côtés, et c'était entre eux comme un concours pour les décorer magnifiquement. D'autres se contentaient d'un vitrail, et il n'est guère de grand nom troyen qui ne soit inscrit au bas de quelques-unes des fenêtres de la cathédrale, de Saint-Jean ou de la Madeleine [3]; tantôt c'étaient des statues, comme lorsque le chapitre de Saint-Pierre autorisa les bourgeois à faire garnir à leurs frais les niches vides des tours nouvellement bâties [4]; et ceux même dont les ressources étaient

1. De Champeaux, *Le meuble* (Bibl. de l'enseignement des Beaux-Arts), t. I, p. 152-153; *l'Art pour tous*, année 1877, n° 3545, et Molinier, *Les meubles du moyen âge*, p. 101, dans l'*Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, t. II. Paris, 1897, in-folio.
2. Boutiot, *Notre-Dame-aux-Nonnains* (*Ann. Aube*, 1867).
3. Fichot, *Stat. mon.*, t. III et IV, *passim*.
4. Voir plus loin, p. 264.

moindres avaient encore maintes occasions de contribuer à l'embellissement des églises : les confréries et corporations, qui chacune possédaient chapelles et salles de réunion, rivalisaient avec les particuliers, et des quêtes fructueuses, accompagnées parfois de bulles pontificales, récoltaient les aumônes des fidèles pour la réparation ou l'achèvement des plus illustres édifices [1]. Naturellement, dans les campagnes, les nouveaux seigneurs n'oubliaient pas leurs fiefs et les églises de village étaient remplies, elles aussi, des dons de notre bourgeoisie troyenne.

Comme administrateurs de la cité, ils ne pouvaient faire moins que comme marguilliers de leurs paroisses ou hommes privés ; aussi, pendant les cinquante ans où nos grands bourgeois se succèdent continûment dans les offices supérieurs de la ville, est-ce une activité et un luxe extraordinaires. Les rues de Troyes étaient étroites, et bien des maisons, dans les plus beaux quartiers, de médiocre apparence et solidité. Profitant du passage de Louis XII en 1510, l'échevinage obtint une ordonnance sur l'alignement ; l'année suivante, il en provoquait une nouvelle, et, fort des lettres royales, il put ordonner la démolition des constructions indignes et tailler dans le vif. Les services publics étaient fort mal logés : les juges avaient pour tribunal une sorte d'échoppe où ils étaient à peine à l'abri de la pluie, et l'échevinage était en garni, dans une maison louée 7 livres par an (229 francs) au chapitre de Saint-Urbain : dès 1495, c'est-à-dire deux ans après que le premier maire élu fut entré en fonction, l'hôtel de Mesgrigny était acheté, précisément à la place où s'élève aujourd'hui l'hôtel de ville bâti au XVII[e] siècle, et s'il ne fut pas reconstruit, on lui mit au moins une « peinture honnête » avec cette belle devise : *Pax huic domui et omnibus habitantibus in ea* [2]. En même temps un monument de pure décoration était élevé, cette Belle-Croix, qui demeura jusqu'à la Révolution un des plus importants ouvrages de bronze qui fût en France, et l'un des plus remarquables, au dire même des auteurs du XVIII[e] siècle, peu enclins pourtant à admirer outre mesure ce qui « sentait son gothique ».

Les travaux de la Belle-Croix [3] durèrent treize ans, de 1484 à 1497.

1. Pigeotte, *Cath. de Troyes*, p. 36, 73, 80, 165, et Assier, *Comptes de la Madeleine*, p. 37.
2. Boutiot, *Histoire de Troyes*, t. III, *passim*.
3. Tous nos renseignements sur ce monument sont empruntés à l'excellent travail

Sur un socle orné d'écussons et supporté par des figures grimaçantes (Satan, le serpent à tête de femme, Simon Magus), s'élevait la croix; le Christ y était attaché et la Madeleine pleurait auprès, tandis que la Vierge et Jean, debout, reposaient sur deux branches se détachant du pied. Tout un système de pilastres et de colonnettes entourait le socle, avec diverses statues, les prophètes, saint Pierre, saint Loup, saint Louis et même, dit-on, Mahomet. Pour mettre le monument à l'abri des intempéries, un grand baldaquin avait été dressé au-dessus, porté par des colonnes de pierre, vrai « tabernacle de tryumphe..... estoffé de peinture d'or et d'azur » et dont le plafond en caissons était « enrichi d'antique ». Le tout avait une hauteur d'environ 36 pieds. C'étaient les meilleurs ouvriers de la ville qui y avaient collaboré : les sculptures du baldaquin étaient de Nicolas II Cordonnier et de Jacques Bachot, jeunes alors, et dont les noms reviendront souvent; plusieurs « patrons », celui de la Madeleine entre autres, avaient été modelés par un certain « Flamand[1] », et Jacquet Cordonnier, Guillaume Passot, Jean Copain et Pierre Camus, avec un autre Flamand, Guillaume, avaient fait les « estoffes », c'est-à-dire les peintures et dorures. La fonte était de Henri le Sarrurier et on lui a attribué aussi le plan de l'ensemble; mais ce personnage est le plus mystérieux de nos maîtres : sa trace se perd après l'achèvement de la Croix et il n'était pas question de lui avant qu'il y travaillât[2].

Le luxe de l'échevinage donnait aux ouvriers d'autres occasions d'exercer leurs talents au profit de la ville. A partir de 1482, dès les premiers jours de prospérité par conséquent, Troyes s'était mise à organiser des représentations de mystères[3] : le *Mystère de la Passion*,

de M. Det sur la *Belle-Croix de Troyes*, dans l'*Annuaire de l'Aube* de 1884. — Une autre « Belle-Croix » existait à Troyes, celle des Cordeliers, et on en signale à Chaource (Lalore, *la Paroisse de Chaource*, Arcis-sur-Aube, 1884, in-8) et à Neuvy-Sautour (Yonne), Quantin, *Annuaire de l'Yonne*, t. IX, p. 182-183. Il subsiste encore de nombreux fragments de cette dernière.

1. « ... Pour ces peines et salaires d'avoir tallié en bois et fait les patrons d'une Magdelenne et de neuf petis prophettes qui sont assis en laditte crois (la Belle Croix), — c'est assavoir la Magdalenne qui embrasse icelle crois dessoubz les pietz du cruxifiz et les prophettes autour des trois gros pilliers, lesquelz personnages ledit fondeur (« Henry le sarrurier ») n'antandoit à faire pour ce qu'il disoit de la cherté des patrons, combien que ilz en parent et ambellissent fort l'œuvre, pour ce cy lv. s. t. » (90 fr. 20). Rondot, *Les sculpteurs de Troyes au XIVe et au XVe siècle*, p. 78.

2. Le seul autre fondeur que nous connaissions n'est guère moins insaisissable; c'est ce Henrion Costerel, qui travailla à Joinville avec Jacques Bachot, aux ouvrages commandés par Henri de Lorraine. Voir plus loin p. 79. Les deux seules statues de bronze conservées dans la région sont deux petites figures d'apôtres au trésor de Villemaur.

3. Boutiot, *Recherches sur le théâtre à Troyes au XVe siècle* (*Mém. Soc. acad.*, 1854), et Assier, *les Archives curieuses de la Champagne et de la Brie*, 1853, in-8, p. 125.

celui de *Monseigneur saint Louis*, et tant d'autres furent joués souvent jusqu'au milieu du XVIe siècle, et la grandeur de la dépense, la qualité des personnages invités — on alla jusqu'à prier le roi et la reine, — les habitudes mêmes du corps de ville, font croire à un déploiement de faste au moins égal à celui dont les *Toiles peintes* de Reims [1] nous ont gardé un si curieux témoignage. Mais c'est surtout dans les entrées royales que pouvait éclater la magnificence du corps de ville [2]. Il ne manquait pas de donner à ces solennités tout l'éclat dont il était capable, et les récits des contemporains, comme les comptes qui, pour quelques entrées, ont été conservés, prouvent amplement la part qu'y prenaient les artisans. Charles VIII vint à Troyes en 1486, Louis XII en 1510, François Ier en 1521, et à chaque fois ce furent des apprêts et des réjouissances extraordinaires. Lors de l'entrée de Charles VIII, il trouva à la porte de la ville, une figure de Goliath terrassé par David, ce qui présageait la victoire du roi sur ses ennemis; plus loin, au milieu des rues pavoisées de tapisseries et de mais, c'était, place du Marché-au-blé, la « fontaine des Trois Pucelles », jetant par les seins du vin de trois couleurs; sur la place de la cathédrale, où le roi alla faire ses prières, le « Pavillon de la Paix » l'attendait, avec saint Louis encadré de sept géants; tout cela avait un sens symbolique que des écriteaux et des poésies expliquaient à ceux dont l'esprit trop obtus ne pouvait le deviner. Plusieurs de ces « figures » étaient assurément de simples tableaux vivants; mais d'autres, les Trois Pucelles par exemple, ne sauraient être que des groupes sculptés, et il n'est pas douteux qu'ils ne fussent de la main des huchiers ou des imagiers de la ville. Les entrées de Louis XII et de François Ier donnèrent lieu à des fêtes presque aussi somptueuses et ce dernier reçut même en présent une statue de « Hector de Troyes » en argent fin, haute d'une aune, qui faute d'être prête à temps, lui fut envoyée à Dijon en grande pompe, sur une civière portée par trois hommes [3].

Grâce à la prospérité des dernières années du XVe siècle, le terrain était admirablement préparé pour que tous les germes d'art qu'il pouvait renfermer se développassent et vinssent à porter leurs fruits. Ils n'y manquèrent pas, on le sait, et Troyes fut pendant

1. Pâris, *Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims*, Paris, 1843, in-4.
2. Babeau, *les Rois de France à Troyes au XVIe siècle*; Boutiot, *Hist. de Troyes*, t. III, p. 176, 258, et Godefroy, *Cérémonial français*, Paris, 1649, in-fol. I, 675 et suiv.
3. Babeau, *Les transports publics de Troyes à Paris* (*Ann. Aube*, 1887), p. 10.

soixante ans et plus un des centres les plus féconds de la France du XVIe siècle. Cet art, nous le reconnaissons, ne fut peut-être pas d'une qualité très rare et d'un raffinement singulier; il n'eut guère d'envergure et ne connut pas souvent les inspirations de génie; mais il eut au moins le mérite de ne pas prétendre à ce à quoi il n'était point propre, et, fait pour des bourgeois, il demeura bourgeois. La bourgeoisie de Troyes, occupée à faire sa fortune, avait vécu quelque peu renfermée sur elle-même, et tandis que les nobles du royaume faisaient escorte à Charles VIII en Italie, elle était restée prosaïquement derrière ses comptoirs; elle n'avait connu ni Milan, ni Naples, ni Florence; les merveilles entrevues ne travaillaient pas sa pensée, et les nouveautés séduisantes ne l'avaient point charmée. L'art qu'elle demandait était celui qu'elle était accoutumée d'avoir sous les yeux dans ses églises et dans ses hôtels, et loin d'appeler aucun de ces décorateurs italiens qui pullulaient déjà sur les bords de la Loire [1], elle s'en tenait aux ouvriers locaux et à leurs méthodes traditionnelles. Ceux-ci se conformèrent aux désirs de leurs clients et, jetant à peine, pendant longtemps, un coup d'œil sur les innovations des artistes en vogue à la cour, ils demeurèrent fidèles à l'esprit des vieux maîtres gothiques, se bornant, les imagiers surtout, à l'assouplir et à l'imprégner de cette grâce aimable qui devait être le charme de l'école. Nous les en louerons certes et admirerons en conscience plusieurs de leurs ouvrages; mais l'éloge ne serait pas vraiment juste, si, en rendant à ces artisans le rang honorable auquel ils ont droit dans l'histoire de l'art français, on ne rappelait pas les circonstances qui permirent à leurs talents de se révéler, et le caractère des grands bourgeois qui surent utiliser ces talents et sous l'influence desquels ils se développèrent.

II

Maçons, Huchiers, Orfèvres, Verriers, Tombiers et Peintres.

L'achèvement des églises que les générations précédentes n'avaient pu terminer fut un des principaux soins de nos bourgeois, et en

1. On ne trouve à Troyes dans les quarante premières années du XVIe siècle, aucun nom à désinence italienne parmi les ouvriers d'art, car, comme nous l'expliquerons plus loin, nous ne saurions admettre l'hypothèse qui fait de Jean Gailde, l'auteur du jubé de la Madeleine, un Italien.

effet le nombre des édifices religieux construits ou remis à neuf à la fin du XV[e] siècle et durant le premier tiers du XVI[e] à Troyes et dans la région qui en dépendait, fut véritablement prodigieux. De quelque côté que l'on aille, aussi bien vers Mussy-sur-Seine que vers Arcis-sur-Aube, vers Nogent-sur-Seine ou vers Brienne, ce sont toujours des églises de cette époque [1], et il paraît au premier abord que ni avant ni après on n'en ait construit; chaque village presque a la sienne. A la vérité, cette abondance de constructions s'explique assez aisément et non pas seulement par la grande prospérité que de longues années de paix avaient ramenée. Nous avons dit ce que le XII[e] siècle avait été pour la Champagne et quelle fièvre de bâtir avait pris alors seigneurs et abbayes; ils couvrirent le pays d'églises, si bien que, pour le midi de la province tout au moins, le XIII[e] siècle, en dehors de Troyes, n'avait presque plus rien trouvé à faire. Le XIV[e] et le XV[e] surtout furent trop agités pour songer à la construction, aussi, le calme rétabli, la plupart des églises dataient de quatre cents ans. On se mit donc à l'œuvre; les maçons répondirent à l'appel des bourgeois, et naturellement, élevés dans les traditions gothiques, ce sont des édifices gothiques, et uniquement gothiques, qu'ils élevèrent.

Le travail le plus considérable entrepris à Troyes, fut l'achèvement du grand portail et des tours de la cathédrale. Commencée dans les premières années du XIII[e] siècle par l'évêque Hervée [2], elle n'avait point encore de façade au commencement du XVI[e], et le grand pignon se dressait vide, à peine clos de matériaux légers. Une telle misère ne pouvait être du goût ni des bourgeois ni du chapitre, et aussitôt la prospérité revenue, ils se mirent en devoir de terminer l'église. Pour cela il fallait d'abord se procurer de l'argent, et les moyens que l'on employa sont bien caractéristiques. Le roi naturellement fut sollicité, et il donna quelques subsides; puis ce fut le pape, et tour à tour Jules II et Léon X envoyèrent indulgences et pardons à tous ceux qui « aumosneroient » pour les « bastimens »; les quêteurs

1. Il suffit pour s'en convaincre de feuilleter le *Répertoire archéologique du département de l'Aube*, publié par M. d'Arbois de Jubainville.

2. Nous nous bornons à renvoyer pour tout ce qui concerne cet édifice à l'excellent travail de M. Pigeotte, *Étude sur les travaux d'achèvement de la cathédrale de Troyes*, 1450 à 1630. — Voir aussi d'Arbois de Jubainville, *Documents relatifs à la construction de la cathédrale de Troyes*, dans la *Bibliotheque de l'Ecole des chartes*, 1862, et Quicherat, *Notes sur plusieurs registres de la cathédrale de Troyes* (*Melanges d'archéologie et d'histoire*, t. II, 1886, in-8).

enfin s'ébranlèrent, et, tandis que les châsses les plus vénérées du trésor étaient promenées par le diocèse, une confrérie spéciale s'instituait, sous l'invocation de saint Pierre, l'un des patrons de l'église, pour recueillir des fonds. Les habitants riches donnèrent largement et ceux qui n'avaient rien prêtèrent le concours de leurs bras : des corvées volontaires charroyèrent les pierres des carrières aux chantiers, et ainsi put s'élever le monument, d'origine véritablement bourgeoise, on le voit, et l'un des derniers sans doute qu'ait menés à bien l'enthousiasme des populations entières d'un diocèse [1].

Cependant Troyes ne parut pas, entre ses nombreux maçons, renfermer un maître de l'œuvre assez habile au gré du chapitre. Jeançon Garnache qui remplissait ces fonctions était sans doute un bon ouvrier et, parmi ceux qui furent consultés, d'autres, comme Jean Gailde, ne devaient pas tarder à faire leurs preuves; mais on cherchait mieux et c'est avec Martin Cambiche ou Chambiges qu'on entra en pourparlers : il venait de donner sa mesure au portail méridional de Saint-Etienne de Sens [2]. Cambiche était un gothique de la vieille roche; aucune des nouveautés à la mode ne l'avait touché et son art était par cela même fait pour plaire à nos bourgeois; c'étaient eux qui peuplaient le chapitre, l'évêque lui-même, Jacques Raguier (1483-1518), était un des leurs, et, clercs, ils devaient avoir le même goût que les marchands, leurs parents. Me Martin fut donc mandé à Troyes (1502) et, après quelques mois, ses plans arrivèrent; mais des hésitations se produisirent et c'est à la fin de 1506 seulement que les premières tranchées furent creusées. Un grand architecte n'est pas toujours docile, et le chapitre en fit l'expérience : très occupé à Beauvais et à Paris, Cambiche ne mettait point de zèle à surveiller ses travaux; il répondait à peine aux observations les plus pressantes et les cadeaux même avaient peu de prise sur lui; il fallut bien qu'il se démît et, à partir de 1518, son gendre, Jean de Damas, dit de Soissons,

1. Vallet de Viriville, *Archives historiques du département de l'Aube*, p. 103-105, et Desguerrois, *Sainctetê chrestienne*, fol. 416.

2. Voir sur cet architecte, outre le livre de Pigeotte, Quantin, *Notice historique sur la construction de la cathédrale de Sens*, Auxerre, 1842. — G. Desjardins, *Histoire de la cathédrale de Beauvais*, Beauvais, 1865, in-4. — Assier, *les Arts et les artistes dans la cathédrale de la Champagne*, Paris, 1876, in-8. — E. Gavelle, *Notice archéologique sur l'église de Rumilly-les-Vaudes*, Arcis-sur-Aube, 1896, in-8 (Extrait de *la Revue de Champagne et de Brie*). — L. Gonse, l'*Art gothique*, Paris, in-4. Outre les parties des églises de Sens, Beauvais et Troyes, qui sont certaines, M. Gonse croit pouvoir lui attribuer encore la tour Saint-Jacques-la Boucherie à Paris, une portion de l'église de Gisors et divers autres édifices de la région parisienne.

devint « maître maçon » en titre, Garnache lui continuant sa collaboration. Le détail de son travail n'est pas de notre sujet; nous n'avons pas à l'examiner, non plus que celui de Jean II Bailly, un troyen de vieille souche, lui, qui le remplaça en 1531 et demeura en fonctions jusqu'en 1559; mais ce qu'il faut noter, c'est que l'un et l'autre eurent la conscience, malgré les transformations que subissait la mode, de respecter les plans primitifs de Cambiche. Tout le portail et la tour Saint-Pierre, jusqu'aux abat-sons, demeurèrent gothiques et il fallut que le nouveau maître fût Gabriel Favereau, le propre gendre de Dominique Florentin, pour interrompre la tradition et terminer la tour dans le nouveau style.

Dans aucune autre église l'effort ne fut aussi considérable, mais il en est peu à Troyes qui ne furent continuées ou restaurées durant ces heureuses années. La Madeleine, qui datait du XIIIe siècle, reçut un chœur nouveau et Jean Gailde qui, en 1495, devint maître de l'œuvre, en fit, par la construction de son jubé (1508-1517), l'une des plus remarquables de la ville [1] : nous retrouverons plus loin ce maître, quand nous nous occuperons des imagiers qui ornèrent de leurs statues les édifices remis à neuf. Saint-Pantaléon [2] n'était qu'une mauvaise chapelle de bois : Jean Dorigny et Claude Molé, qui étaient mitoyens avec elle, donnèrent, ainsi que quelques autres paroissiens, les terrains nécessaires, et dès 1516 les travaux d'agrandissement commencèrent sous la direction de Jean I Bailly. On construisit de même à Saint-Nicolas le Calvaire [3], dès 1504, dit-on, aux frais d'un certain Jacques Colet, qui avait fait le voyage de Jérusalem, et les parties nord vraisemblablement. Saint-Jean-au-Marché [4] était presque achevé au XVIe siècle : comme à Saint-Remy, comme à Saint-Loup, où en 1491 l'abbé Forjot commençait la construction d'un jubé qui ne devait pas lui coûter moins de 600 livres (près de 20 000 fr.) [5], ce sont surtout des décorations intérieures qu'on y entreprit, installation de « chères aux prestres » et d'une chaire « élevée par personnages » (1514 et 1511). Tout cela, à en juger par ce qui subsiste, était du goût le plus purement traditionnel, et c'est à peine si de loin en loin de

1. Assier, *les Comptes de la Madeleine*.

2. Babeau, *l'Église Saint-Pantaléon de Troyes* (*Ann. de l'Aube*), 1886. — La partie sud de Saint-Pantaléon a été reproduite dans Arnaud, *Voyage archeologique*.

3. Courtalon, *Topographie troyenne*, t. II, p. 334. La partie nord a été reproduite dans Arnaud, *Voy. arch.*

4. Assier, *les Comptes de Saint-Jean-au-Marché*.

5. Coffinet, *le Lavabo de Saint-Loup* (*Ann. Aube*, 1867).

rares arabesques ou des coquilles éparses au milieu des ornements gothiques[1], comme au jubé de la Madeleine, nous avertissent que le style cher aux bourgeois et que nos « tailleurs » avaient si bien dans la main, ne sera pas éternel, même à Troyes.

Aux environs, l'activité des maçons n'était pas moindre que dans la cité. La sécurité renaissante avait ramené l'aisance dans les campagnes[2] et stimulé la générosité pieuse des habitants; et d'ailleurs beaucoup de ces mêmes bourgeois que nous avons vus si larges pour leurs paroisses de la ville, devaient tenir à l'honneur de ne pas se montrer moins généreux dans les fiefs qu'ils acquéraient. Leurs armes subsistent aux clés de voûte ou sur la porte de plusieurs églises de villages, et on les y rencontrerait plus fréquemment sans doute si la révolution n'avait pas martelé tous ces « emblèmes de féodalité ». Mais là ils n'étaient pas, comme en ville, seuls à bâtir; la noblesse, quelque déchue qu'elle pût être, faisait encore figure dans les campagnes, et beaucoup de verrières y sont ornées de blasons ne sentant point leur roture; il ne faut pas oublier non plus les abbayes, dont plusieurs, telles que Montier-la-Celle, furent alors reconstruites. Nous ne saurions prétendre à donner ici la liste de toutes les églises édifiées ou reprises alors[3]; il faut pourtant noter les principaux monuments, ou du moins les plus caractéristiques. Au nord de Troyes, c'est la porte centrale du grand portail de Pont-Sainte-Marie et la porte latérale sud; le grand portail d'Arcis-sur-Aube, commencé en 1503, aujourd'hui bien dégradé; le portail occidental de Rosnay, quelque peu modifié, il est vrai, au milieu du siècle, et tant d'autres moins importants, ceux de Pel-et-Der, de Lhuître, de Luyères, de Saint-Just. Vers le sud, ils sont plus nombreux encore peut-être : citons la porte sud de Saint-André-les-Troyes; le portail occidental de Verrières, l'un des plus riches et peut-être le mieux conservé de toute la région troyenne; le portail nord de Saint-Phal;

1. Voir aussi l'édicule donné à Montier-la-Celle par l'abbé Charles de Refuge (1488-1517). Musée de Troyes, n° 371 du *Cat. arch. mon.*

2. Babeau, *Laboureurs et artisans d'autrefois* dans *la Réforme sociale*, 2e année, t. IV, p. 514 à 517.

3. Elle se trouve dans le *Répertoire archéologique de l'Aube* de M. d'Arbois de Jubainville. La *Statistique monumentale* de M. Fichot ne contient encore que l'arrondissement de Troyes; ses illustrations la rendent très précieuse. On trouvera également divers monuments du département reproduits dans A.-F. Arnaud, *Voyage archéologique et pittoresque de l'Aube*; Aufauvre et Fichot, *Album pittoresque et monumental de l'Aube*. Pour les portions de l'Yonne et de Seine-et-Marne qui font encore partie de la région troyenne, voir Quantin, *Répertoire archéologique de l'Yonne*, Paris, 1868, in-4, et Aufauvre et Fichot, *les Monuments de Seine-et-Marne*, Troyes et Paris, 1854-58, in-folio.

des portes à Ervy, à Javernant avec les noms de L. Cabutel et C. Pariso[1] qui sont peut-être la signature des maçons, et où l'on rencontre déjà quelques ornements d'un style différent, à Courtaoult, Bouilly, Isle-Aumont, Laines-aux-Bois; le portail occidental enfin de Rumilly-les-Vaudes[2]. Cette énumération pourrait être allongée beaucoup, même en ne relevant, comme nous l'avons fait, que les églises auxquelles leur décoration sculpturale donne un intérêt particulier.

Toutes ces églises, comme celles de Troyes, sont construites, pour les parties de la fin du xve siècle et du commencement du xvie, dans le style gothique. A la vérité, les documents manquent pour les dater d'une façon certaine; les comptes ont disparu ou sont muets[3] et nous ne connaissons aucun millésime gravé sur les monuments mêmes; mais les renseignements exacts que l'on possède sur la plupart des églises de Troyes peuvent s'appliquer d'une façon générale aux églises de toute la région : la similitude est en effet très grande entre elles. Serait-il possible de trouver encore à cette époque, comme au xiiie siècle, un style particulier à la Champagne? Nous hésiterions à l'affirmer; il n'en est pas moins vrai que la plupart des portails que nous avons cités, pour ne pas parler des autres parties architecturales, ont un « air de famille » les uns avec les autres et avec les portails de Troyes. Aussi bien, serions-nous très disposés à croire que ces diverses constructions ont eu les mêmes auteurs. Pour l'une d'elles, nous le savons de source certaine : Jeançon Garnache, qui fut maître maçon de la cathédrale, travailla en 1508 au cloître de Montier-la-Celle, et un autre maçon de Troyes, que nous rencontrerons plus tard, Gérard Faulchot, acheva en 1535 l'église du couvent[4]. Pourquoi n'en serait-il pas de même de Jean de Damas (ou de Soissons), de Jean Bailly, de Gailde? Leurs chantiers de Troyes ne les absorbaient pas au point qu'ils ne pussent faire des plans pour des églises de campagne, et si eux-mêmes se bornaient à indiquer les dispositions générales, l'on peut fort bien admettre que les innombrables maçons et tailleurs qui travaillaient sous leurs ordres aient entrepris les travaux et dirigé l'exécution; ce Cabutel et ce Pariso, dont nous avons

1. Fichot, *Stat. mon.*, I, 405.
2. Rep. dans Gavelle, *Rumilly-les-Vaudes*.
3. Dans le vaste dépouillement des archives de l'Aube auquel s'est livré M. d'Arbois de Jubainville, nous n'avons guère rencontré de renseignements pouvant préciser la date de construction de ces églises.
4. Lalore, *l'Église de l'abbaye de Montier-la-Celle* (*Ann. Aube*, 1882, p. 150-152).

vu les noms au portail de Javernant, étaient sans doute les aides de quelque maître-d'œuvre troyen réputé, et ce sont vraisemblablement leurs camarades des chantiers de la cathédrale qui ont bâti cette église de Rumilly-les-Vaudes que l'on attribue très raisonnablement à l'influence de Cambiche[1]. Ils retrouvaient dans les campagnes, comme seigneurs terriens, ces mêmes bourgeois qu'à la ville ils connaissaient tanneurs ou papetiers, et l'on ne saurait s'étonner que, travaillant d'après les mêmes ordres, ils aient fait d'identique besogne.

Toutes ces églises n'allaient pas sans décoration et nos bourgeois n'étaient pas gens à faire les choses à demi. Grâce à leurs libéralités, huchiers, orfèvres, peintres et verriers rivalisèrent avec les imagiers, et firent des sanctuaires qui leur étaient livrés des monuments d'une richesse et d'un luxe singuliers.

Aux huchiers était dévolu le soin de meubler les églises, et ils s'en acquittèrent, semble-t-il, à merveille. Ils furent légion, peut-on croire, puisque 270 d'entre eux sont mentionnés dans les comptes du XVe siècle et du XVIe[2]; mais si, de ceux-là, tous sans doute n'étaient pas des ouvriers de talent et si le nom de bien des pauvres compagnons a dû être relevé qui se trouveraient étonnés d'un tel honneur posthume, plusieurs, au contraire, ont été des maîtres considérables dans la ville et extrêmement occupés. A la cathédrale, les Godier[3] avaient beaucoup travaillé : le buffet d'orgues (1484-5), le lutrin (1510), la chaire à prêcher (1527-8) étaient leur œuvre, et les stalles du chœur, commencées vers 1525 par Pierre Prieur, avaient été terminées par Adam d'Aubelmar, Mathieu de Rommelles et Yvon Bachot[4]. A Saint-Jean le même Pierre Prieur avait fait la chaire (1510-11)[5]; à la Madeleine une commande analogue avait été attribuée (1520-21) à Jean Brissonnet[6]; et ce qui prouve leur réputation, c'est que quand les chanoines de Saint-Bénigne de Dijon voulurent se meubler, eux

1. Gavelle, *Rumilly-les-Vaudes*, p. 16 du tirage à part.
2. M. Rondot, *l'Art du bois à Lyon au* XVe *et au* XVIe *siècle* (*Réunions des Soc. Beaux-Arts dép.*, 1888). — M. Rondot, qui est un des hommes qui connaissent le mieux les archives troyennes, dit que du XIIIe siècle à 1520 ces ouvriers en bois étaient indifféremment appelés huchiers ou menuisiers; à partir de cette date, ils auraient toujours été appelés menuisiers. *Ibid.*, p. 678.
3. Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 74 et 81. — Assier, *Arts et artistes*, p. 152.
4. Assier, *Arts et artistes*, p. 152-153.
5. Assier, *les Comptes de Saint-Jean*, p. 23; cet ouvrage fut payé 60 l. t. (1 969 fr.).
6. Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 85, et Assier, *Arts et artistes*, p. 152.

aussi, c'est à un troyen, Boudrillet, qu'ils s'adressèrent [1]. Tout cela malheureusement a péri, détruit dès la fin du XVIe et le commencement du XVIIe siècle pour être remplacé par un mobilier « dans le goût antique [2] », ou pendant la Révolution, et nous ne saurions plus rien de la manière de ces ouvrages [3] si les églises de campagne ne nous avaient conservé quelques fragments intacts, où nous pouvons nous faire une haute idée de l'art de ces huchiers.

A la vérité, comme grandes décorations de chœur, nous ne possédons plus rien; si la région troyenne a jamais eu, en dehors de Troyes, des ensembles de stalles comparables à celui d'Orbais, que le cardinal de Vendôme, premier abbé commendataire, fit faire en 1520 [4], il n'en reste pas trace, et c'est à peine si l'on peut noter quelques stalles isolées, comme celles de Pont-Sainte-Marie; l'art des huchiers gothiques n'est plus guère représenté que par certaines chaires à prêcher, comme celle de Saint-André-les-Troyes [5], et par ces tabernacles en forme de tour, vraies merveilles de menuiserie, délicates et sans trop de surcharges, dont les meilleurs exemplaires sont à Bouilly et dans cette même église de Saint-André [6]. Ce serait peu, mais heureusement quelques tribunes subsistent, comme celle de Luyères [7] et surtout cet admirable jubé de Villemaur [8], qui donne à nos ouvriers troyens le premier rang parmi les menuisiers français du commencement du XVIe siècle. Quel en fut le donateur? était-ce quelqu'un de nos grands bourgeois? Nous ne savons, mais une utile précaution des auteurs nous a conservé leurs noms,

1. A. Castan, *l'Architecteur Hugues Sambin* (*Réunion Soc. Beaux-Arts Dép.*, 1890).

2. Courtalon, *Top. troy.*, II, p. 193. — Sur le vandalisme révolutionnaire, voir Babeau, *Histoire de Troyes pendant la Révolution.*

3. Les provenances certaines sont à peu près impossibles à établir en ces matières; il est vraisemblable pourtant que la jolie miséricorde de stalle donnée au musée de Troyes par l'abbé Coffinet (n° 262 du *Cat. des sculptures*) est d'origine troyenne. — Voir aussi un Saint Bernard à la Madeleine (Fichot, *Stat. mon.*, t. III, p. 208).

4. *Histoire de l'abbaye d'Orbais*, par Dom du Bout, publiée par M. Héron de Villefosse (*Rev. de Champagne et de Brie*, t. XXIII, 1887, p. 351 et 357, notes) avec dessins au trait.

5. Rep. dans Fichot, *Stat. mon.*, t. I, p. 239.

6. *Ibid.*, p. 242. Celui de Bouilly a été très restauré. Il existe des fragments de tabernacles analogues à Sainte-Maure et à Creney (Rep. dans Fichot, *Stat. mon.*, t. I, p. 69 et 215), et, dit-on, dans la collection Basilewsky (de Champeaux, *le Meuble*, I, 152).

7. Rep. dans Fichot, *ibid.*, t. II, p. 469. Des restes de tribunes se voient encore à Creney et à Pont-Sainte-Marie, *ibid.*, t. I, p. 14 et 66.

8. Rep. dans Fichot, *ibid.*, t. II, pl. I, III et III *bis* et pages 268-70, et dans Arnaud, *Voyage archéologique*. Les panneaux ont été moulés pour le musée de Troyes; le détail s'en trouve dans le *Catalogue des sculptures*, n° 270. Voir Aufauvre et Fichot, *Album pitt. et mon.*, p. 57-58, et Babeau, *Prédécesseurs de Gentil*, p. 53; et plus loin, p. 142.

Thomas et Jacques Guyon[1], et comme des Guyon se retrouvent à maintes reprises dans nos comptes, on ne saurait guère douter que ces maîtres fussent de Troyes. C'est en 1521 qu'ils achevèrent leur œuvre, la grille de clôture et les 26 panneaux de la balustrade, ornés de scènes tirées de la *Passion du Christ* et de la *Vie de la Vierge*; ces derniers surtout, placés du côté du chœur, sont, pour la plupart, des chefs-d'œuvre de grâce et d'ingéniosité. Sans doute, ils sont seuls à être entourés d'architectures gothiques, et dans les autres, comme à la clôture, c'est l'arabesque qui domine; nous aurions peine toutefois à ne pas ranger les Guyon parmi les ouvriers d'inspiration profondément traditionnelle encore : si leur décor, devançant la mode troyenne, est déjà en partie dans le goût nouveau, leur sculpture, dans la *Vie de la Vierge* particulièrement, est conforme par son sérieux, par la simplicité grave de sa composition, par l'émotion intime des personnages, à la vieille tradition française; presque aucune des déformations qui deviennent si sensibles dans l'art de transition n'y apparaît encore, et peut-être est-il plus raisonnable de juger d'une œuvre par la qualité de son inspiration que par la manière d'un décor, assez maladroit à tout prendre, et qu'avait bien pu inspirer à l'atelier la fantaisie de quelque client « distingué ».

Les orfèvres ne devaient pas être moins occupés que les huchiers. La confection des bijoux dont les bourgeoises de Troyes aimaient à se parer, comme nos statues en témoiguent, et des châsses qui remplissaient les trésors des églises, leur donnait de nombreuses occasions de faire valoir leurs talents, sans compter les présents d'orfèvrerie que la coutume exigeait qu'on offrît aux rois et aux grands personnages à leur entrée dans la ville. Les comptes ont conservé les noms de beaucoup d'entre eux; ils étaient souvent orfèvres de père en fils, et ce sont de vraies dynasties, telles que les Chevry et les Laubressel. Mais le plus connu de tous, le plus illustre, devrait-on pouvoir dire, parmi ces « maistres esgardez sur le faict et estat d'orfebvrerie[2] », fut Jean Papillon, et son chef-d'œuvre, le *Chef de saint Loup*, était si magnifique qu'en plein XVIIIe siècle le cardinal

1. Rep. en fac-similé dans Fichot, *ibid.*, p. 271. « Ce fut faict l'an de grace mil v^c et vingt et ung. Thom. Guyon, Jacques Guyon, maîtres menuisiers. »
2. Jaquot, *Essai sur les artistes troyens* (*Mém. Soc. Acad. Aube*, *1869*, p. 293).

de Bouillon, passant à Troyes, se plaisait encore à le déclarer plus beau que tout ce qu'il avait vu en Italie[1].

C'est un de nos bourgeois qui l'avait commandé, ce Nicolas Forjot, qui, fils d'un maréchal ferrant du village de Plancy, s'était élevé par son seul mérite aux plus hautes dignités de l'église de Troyes, et, devenu abbé de Saint-Loup, prieur-maître de l'Hôtel-Dieu-le-Comte, avait enrichi ses églises et chapelles d'œuvres d'art dont le souvenir n'est pas perdu[2]. La commande avait été donnée en 1500 et le travail avait duré trois ans; mais quelles que fussent les ressources d'un aussi grand personnage que l'abbé, la dépense passa ses moyens et il fallut faire faire à la châsse un tour de France pour recueillir de la piété et de l'admiration des fidèles les 2 200 livres tournois (soit plus de 70 000 francs) qu'elle avait coûté[3]. C'est en 1505 seulement que l'évêque Jacques Raguier put la consacrer et y déposer solennellement la relique du saint patron de Troyes, devant un immense concours de peuple, « venu là en grande dévotion [et] qui pleurait de joie et bénissait Dieu[4] ». L'œuvre naturellement a disparu, brisée par des fanatiques qui s'introduisirent nuitamment en janvier 1794 dans la cathédrale où elle avait été déposée; mais les descriptions qui nous en restent nous la montrent comme d'une richesse singulière, haute de cinq pieds et large de trois, et figurant, en or et argent, avec des pierreries, le buste de l'évêque porté par deux anges, sur un socle orné de statuettes, de reliefs et de plaques d'émail. Les émaux seuls subsistent au trésor de Saint-Pierre[5], et ils sont de bon travail de Limoges[6], mais ils ne nous renseignent pas sur le style de la châsse : à en juger cependant par ce que nous savons de sa forme, qui est dans la plus franche donnée traditionnelle, et aussi par le goût de Forjot, qui ne paraît pas avoir été ami des nouveautés, ainsi qu'en témoignent sa *Vierge* de l'Hôtel-Dieu, son

1. Courtalon, *Top. troy.*, t. II, 279.
2. Coffinet, *le Lavabo de l'abbaye de Saint-Loup* (*Ann. Aube*, 1867), p. 56, et Hariot, *Méry-sur-Seine* (*Soc. acad.*, 1863, p. 581-3).
3. Assier, *Arts et artistes*, p. 162, et *Diarium de Forjot*, conservé aux archives de l'Aube, fol. 155, cité par Lalore, *le Dragon de Saint-Loup* (*Ann. Aube*, 1877).
4. Desguerrois, *la Saincteté chrestienne*, fol. 414.
5. Lebrun-Dalbanne, *le Trésor de la cathédrale de Troyes* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1864, p. 41-42), et *Notice sur la châsse de saint Loup de Troyes*, Paris, 1863, in-8. Lalore, *le Dragon de Saint-Loup* (*Ann. Aube*, 1877).
6. De la suite de Nardon Pénicaud. Il n'est pas impossible que les dessins en aient été donnés par un peintre troyen, comme il arriva en 1527 pour la châsse de sainte Marguerite, exécutée à Limoges d'après les compositions de Nicolas Cordonnier. Le

lavabo conservé au musée[1] et le vitrail de Torvilliers qui le représente, il y a tout lieu de croire que Papillon fut un maître gothique, et l'on ne saurait s'en étonner, si l'on songe aux traditions d'art qui s'étaient perpétuées depuis des siècles dans les ateliers des orfèvres troyens[2].

Plus nombreux encore que les huchiers et les orfèvres devaient être les verriers[3], et, chose étrange, leurs œuvres nous sont parvenues en grand nombre. Aussi bien, si, pendant la Révolution, les passions politiques se plurent à briser les statues et objets de culte, au moins fallait-il tenir closes les églises désaffectées, et c'est à cette nécessité que la préservation de tant de fenêtres est due à Troyes et dans la région. L'école, car c'en fut une, et elle mériterait comme l'imagerie une étude spéciale, dut être merveilleusement florissante à la fin du xv[e] siècle et au commencement du xvi[e]. Sans doute, les procédés n'étaient plus ceux du xiii[e] siècle, qui avaient donné les admirables verrières du chœur de la cathédrale ou de Saint-Urbain[4], d'un si large dessin et d'une couleur si profonde; mais on était loin du tableau sur verre qui devait bientôt prévaloir, et les Liévin Varin, les Balthasar Godon, les Jean Verrat ont continué avec habileté la grande tradition française. Eux aussi trouvaient dans les bourgeois de Troyes des clients tout prêts et quand il s'agit de garnir les fenêtres hautes de la nef de Saint-Pierre, de 1498 à 1502, ce sont les Dorigny[5], les Marisy, les Huyard qui en firent les frais[6]. Non moins généreux toujours pour les églises de leurs fiefs, ils les

Clert, *Cat. des émaux peints du musée de Troyes*, p. 20, et Rondot, *Peintres de Troyes du XIII[e] au XV[e] siècle*, p. 112. M. Fichot a reproduit quelques-unes des plaques dans sa *Stat. mon.*, t. III, p. 412 et suiv.

1. N° 279 du *Cat. arch. mon.*; rep. dans Coffinet, *ibid.*, p. 49.

2. La plupart des ouvrages de l'orfèvrerie troyenne ont été fondus au cours des siècles, mais il en subsiste au moins un admirable, du xiv[e], à Jaucourt (au N.-O. de Bar-sur-Aube) : un petit reliquaire byzantin supporté par deux anges en argent doré. Une croix processionnelle en argent estampé et une monstrance en cuivre du xv[e] siècle (rep. par Fichot, *Stat. mon.*, t. II, pl. IV) sont conservées à Villemaur. Ce ne sont que les rares épaves d'une production qui a dû être très considérable.

3. N. Rondot, *Les peintres verriers de Troyes du XIV[e] et du XV[e] siècle*, dans la *Revue de l'art français*, 1887, p. 225. Voir aussi Assier, *Arts et artistes à Troyes*, p. 71, et Jaquot, *Essai sur les artistes troyens* (*Soc. acad. Aube*, 1869, p. 246).

4. Les unes et les autres ont été très restaurées.

5. Ils donnèrent à Saint-Jean une des plus belles vitres qui soient à Troyes.

6. Voir la description de ces vitraux et la reproduction de quelques-uns d'entre eux dans la *Statistique monumentale de l'Aube* de M. Fichot, t. III, et dans Arnaud, *Voyage archéologique dans le département de l'Aube*. M. Pigeotte a publié sur ces ouvrages divers documents intéressants, *Cath. de Troyes*, p. 47.

ornèrent, elles aussi, de vitraux, et comme beaucoup d'inscriptions votives ont été conservées avec leurs dates, ces verrières sont fort intéressantes pour l'étude de l'évolution de l'art dans la région troyenne, indépendamment même de leur valeur[1]. Celle-ci était si bien reconnue que quand en 1500 le chapitre de Sens[2] eut à faire fermer la rose du portail que terminait Martin Cambiche, c'est à des Troyens qu'il s'adressa et il ne les paya pas moins de 805 livres tournois (près de 26 650 francs).

Un des luxes des bourgeois qui contribuait le plus à la décoration des églises était leurs monuments funéraires. On ne voit pas, il est vrai, que l'usage leur permît de faire élever des statues sur leurs tombes; cet honneur paraît avoir été réservé plutôt aux dignitaires ecclésiastiques, et plusieurs d'entre eux en profitèrent, les évêques Louis (1483) et Jacques Raguier (1518), notamment, et Forjot, l'abbé de Saint-Loup (1514); mais les pierres tombales étaient d'un emploi courant et la Champagne méridionale en a conservé d'admirables. Celles du XIIIe et du XIVe siècle qui subsistent à Troyes et aux environs, à Villemaur, Creney, Saint-Aubin (près de Nogent-sur-Seine)[3], Messon, etc., sont peut-être moins remarquables que celles de Chalons-sur-Marne, les plus belles de France, sans doute[4], mais pour le XVe siècle et pour le XVIe siècle la série est incomparable. A la vérité, toutes n'ont pas été faites à Troyes et nous savons que certaines ont été expédiées de Paris[5]; les tombiers troyens devaient être fort nombreux pourtant, et beaucoup, à en juger par les œuvres qui nous restent d'eux, fines et à la fois d'une extrême largeur de style, étaient des ouvriers de talent[6]. Comme forcément ils dataient leurs œuvres, eux aussi, elles peuvent donner d'utiles indications sur

1. Beaucoup ont été reproduites par Fichot, dans sa *Statistique monumentale*; Robert en a photographié un très grand nombre.

2. Pigeotte, *Cath. de Troyes*, p. 48, 61, 62, et Rondot, *Peintres-verriers*, p. 244.

3. Plusieurs ont été reproduites par Fichot, *Stat. mon.*, et dans Arnaud, *Voyage archéologique*.

4. L'une d'elles a été reproduite par Gonse, *l'Art gothique*, p. 390.

5. Celle du chanoine Jaquoti et de sa mère, à la cathédrale († 1513 et 1526), est signée de Jean Lemoigne, tombier à Paris; ce Lemoigne était un grand fabricant parisien, qui a fourni de pierres tombales beaucoup d'églises de la Brie, de la Champagne et même d'Auxerre. Fichot en cite plusieurs, *Stat. mon.*, t. III, p. 375, et l'on en pourrait ajouter d'autres à sa liste; il a reproduit la tombe de Jaquoti, *ibid.*, p. 374.

6. Robert a photographié d'excellentes pierres du XVe siècle à Saint-Maclou de Bar-sur-Aube (nos 8642 à 8648 du *Cat. mon. hist.*). Plusieurs du XVIe sont reproduites dans Fichot.

les modifications du goût de nos bourgeois[1], et elles sont d'autant plus importantes à cet égard que les imagiers eux-mêmes étaient souvent en même temps tombiers[2].

Quand nous aurons cité les peintres, nous en aurons fini avec les « industries d'art » qui, outre les imagiers, alimentaient le luxe et servaient la piété de la bourgeoisie troyenne. Les peintres formaient un des métiers les plus nombreux, et l'on a pu en citer jusqu'à cent vingt pour les premières années seulement du XVIe siècle[3]. Il s'en faut d'ailleurs que tous fussent de gros personnages : assurément, dans les dynasties des Cordonnier ou des Copain, dans celles des Passot, des Pothier, des Tharonot, il ne pouvait manquer de se trouver des maîtres de valeur, et leurs noms reviennent trop souvent dans les comptes pour qu'on puisse les tenir pour des ouvriers négligeables; pourtant une remarque fort juste a été faite par M. Babeau, et elle ne saurait ne pas venir à l'esprit pour peu qu'on lise avec quelque attention l'interminable liste publiée de leurs ouvrages, à savoir le petit nombre d'œuvres originales que l'on signale d'eux : les payements se rapportent toujours à la mise en couleur ou au « raccoutrement » de statues, à des décorations temporaires pour des cérémonies funèbres ou entrées de rois, et jamais presque il ne s'agit d'un « tableau », au sens moderne du mot.

Ces besognes, il est vrai, que nous tenons aujourd'hui pour vulgaires et que mépriserait un artiste, n'étaient point dédaignées alors, et l'on voit les meilleurs maîtres s'y prêter. Jean Ier Copain repeint et dore des chapelles à la Madeleine; Louis Pothier fait le modèle d'une bannière et lave lui-même les « couleurs sur le taffetas pour les brodeurs[4] »; Nicolas II Cordonnier dessinait « un patron de damas, lequel est envoyé à Lyon pour faire les beaux habits » d'une des images de la Madeleine. Ce dernier article pourrait étonner, mais il n'est pas douteux qu'à Troyes, au commencement du

1. Le Clert, *Note pour servir à l'histoire du costume des bourgeois en Champagne vers le milieu du XVIe siècle* (*Ann. Aube*, 1899).

2. Oudard Colas, Juliot, etc.

3. Rondot, *Peintres de Troyes dans la première moitié du XVIe siècle*, p. 147. — Voir, sur les peintres, Rondot, *les Peintres de Troyes du XIIIe au XVe siècle* et *les Peintres de Troyes dans la première moitié du XVIe siècle*; Assier, *les Arts et les artistes dans la capitale de la Champagne*, p. 93.

4. Rondot, *les Peintres de Troyes du nom de Pothier* (*Revue de l'art français*, 1886, p. 340).

XVI[e] siècle encore, les statues étaient habillées aux jours de fête : le saint Pantaléon de l'église de ce nom avait une robe « de bougran et de camelot noir bordé de ruban écarlate de Tournai » [1], et les « chapeaux de triomphe », couronnes de perles ou autres, leur étaient habituels. Pour ce qui est de la mise en couleur des statues, elle n'était pas seulement affaire de goût, mais à Troyes elle s'imposait et nécessitait des ouvriers experts. La pierre des carrières du voisinage est en effet de simple craie, et des images taillées dans une telle matière se fussent effritées à la pluie ou même au simple contact de l'air ; sans doute on avait la ressource des « perrières » de Tonnerre, mais les frais de transport étaient grands ; la peinture levait toutes les difficultés et le peintre devenait ainsi l'indispensable collaborateur de l'imagier : collaborateur payé parfois mieux que le « tailleur » lui-même, puisqu'on voit un Jean Copain recevoir en 1492 jusqu'à 35 livres tournois (1 150 francs) pour avoir enluminé de « fin or et d'azur » le saint Michel du grand pignon de la cathédrale, tandis qu'Odard Colas n'en avait guère touché que le quart, 10 livres tournois ou 328 francs, pour sa sculpture [2].

Il est difficile de juger aujourd'hui de l'effet de cette polychromie : la plupart des statues des églises de campagne ont été barbouillées depuis trois siècles des couleurs les plus violentes que les artistes de village ont pu trouver et, à Troyes, les architectes se sont fait un devoir de passer à la potasse des images dont le coloris indécent aurait juré avec la froideur des édifices sévèrement restaurés. Rien ne les a arrêtés, et nous avons vu récemment avec stupeur et indignation reparaître, blanchie et déshonorée, sur un autel de Saint-Urbain, une Vierge que nous avions connue exquise sous sa fine couleur primitive [3]. Quelques morceaux pourtant ont échappé au vandalisme, et l'harmonie délicate de leurs tons explique l'intervention de maîtres peintres. Dans les peintures refaites, même avec soin, depuis le XVII[e] siècle, la couleur est toujours sans transparence,

1. Babeau, *l'Église Saint-Pantaléon*, p. 47. — D'autres exemples de garde-robes pour les statues sont relevés dans les *Inventaires des églises de Troyes* publiés par la Société académique de l'Aube, t. I, p. CCCVI.

2. Pigeotte, *Cath. de Troyes*, p. 39-40. Dans la rétribution de Copain devait entrer évidemment la fourniture des couleurs. On cite d'ailleurs de nombreux faits analogues : Roger van der Weyden reçut 40 ridders en 1432 pour la peinture d'un monument votif exécuté pour les Récollets de Bruxelles par Jean van Evere, moyennant 38 ridders. Destrée, *la Sculpture brabançonne* (*Soc. arch. de Bruxelles*, 1894, p. 98-99).

3. La belle photographie de M. Lancelot que nous reproduisons (fig. 53) a été prise, nous avons à peine besoin de l'indiquer, avant cette inqualifiable « restauration ».

elle engorge les creux et amollit les contours; celle du XVIe, au contraire, laisse au travail du ciseau toute sa finesse et toute sa fermeté. Sans doute, le temps a beaucoup contribué à les adoucir; il faut remarquer néanmoins la discrétion qui a présidé à leur distribution. Même certains détails réalistes, dans les nus notamment, comme le rouge des joues, le rose des ongles, le carmin des lèvres et le sang vermeil coulant des plaies du Christ, dont la puérilité nous choque si fort dans l'imagerie religieuse moderne, se font là parfaitement acceptables à force de simplicité. La *Pitié* de l'église de Bayel, près de Bar-sur-Aube, et la *Sainte Marthe* de la Madeleine, à Troyes, sont les meilleurs exemplaires de cette sculpture polychrome, et l'on ne saurait nier que, pour remarquablement belle que soit l'œuvre de l'imagier dans ces deux statues qui sont parmi les chefs-d'œuvre de l'art troyen, le peintre y a encore ajouté quelque chose : sans lui elles n'auraient pas cette chaleur et cette harmonie qui en sont un des charmes.

Cette collaboration des peintres avec les imagiers n'est pas une exception, et si, nous proposant d'étudier l'histoire de la sculpture à Troyes, nous avons insisté sur la hucherie, l'orfèvrerie, la verrerie, la peinture, c'est autant pour donner une idée du milieu d'art où vivaient nos imagiers, qu'en raison de l'étroite intimité qui régnait entre les divers métiers. En réalité, leurs rapports, leurs emprunts étaient constants et ils étaient véritablement solidaires les uns des autres. Nous n'avons pas en vue seulement certaines circonstances solennelles, comme les entrées de rois ou de princes, où tout ce qui tenait un pinceau, un maillet ou un ébauchoir, travaillait côte à côte à l'œuvre commune, s'entr'aidant dans des ouvrages de décoration qui ne relevaient guère plus, dans leur fantaisie, d'un métier que d'un autre. Mais, dans l'exercice quotidien de leur profession, les divers maîtres avaient sans cesse recours les uns aux autres. Les verriers, médiocrement capables pour la plupart, quelle que fût leur habileté professionnelle, de composer le grand ensemble que devait constituer une fenêtre et de mettre sur pieds des personnages de grandeur naturelle parfois, s'adressaient aux peintres pour en recevoir des cartons, et c'est ainsi que Guillemin Passot [1] et Nicolas Cordonnier [2] sont appelés à en fournir. Les orfèvres, excellents ciseleurs sans

1. Rondot, *Peintres-verriers*, p. 242.
2. Voir plus loin, p. 60.

doute, demandaient leurs modèles aux sculpteurs, à Jacques Bachot, à Nicolas Haslin [1], et l'on ne voit guère que Papillon faire lui-même ses patrons [2]. De même les sculpteurs n'étaient pas indépendants des peintres; les bourgeois ou les chapitres qui leur commandaient une statue en faisaient volontiers faire le « portrait noir sur blanc » avant l'exécution, portraits peu poussés vraisemblablement, mais qui pouvaient donner une idée de l'effet de l'image en sa place et maintenaient l'imagier dans les limites de la commande. En 1517-1518, Jean Briaix, peintre, recevait 40 sous (soit 65 frands) « pour avoir fait en papier, de blanc et noir, ung Dieu pour l'estanfiche du principal portail, dans Saint-Pierre, et ung Saint Paul pour iceulx monstrer à messeigneurs [du chapitre de la cathédrale], pour savoir s'ils seront bons patrons, pour sur iceulx faire les ymaiges de la grandeur qui les conviene pour les portaulx ou estanfiches [3] ». Tous enfin s'inspiraient directement les uns des autres, et de même que nous retrouvons sur une fenêtre, à Fontaine-les-Grès (au sud de Méry-sur-Seine), un vitrail reproduisant exactement le type de *Pitié* en usage dans les ateliers de sculpteurs, on voit des huchiers de la valeur de ces Thomas et Jacques Guyon, auteurs du jubé de Villemaur, prendre leur bien où ils le trouvent et copier presque trait pour trait sur un de leurs panneaux le groupe de la *Visitation* de Saint-Jean-au-Marché [4]. C'est cette influence réciproque des divers métiers qui donne à l'art troyen son unité, et si, comme nous le croyons, la part des imagiers a été prépondérante dans la formation de ce style local, si ce sont eux qui en ont été les créateurs, les « situer » dans leur milieu, ainsi que nous avons tenté de le faire, entre les autres métiers qui les imitaient et les bourgeois dont ils reflétaient le goût, est pour mieux faire comprendre et apprécier leurs œuvres.

1. Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 72 et 79.
2. Assier, *Comptes de Saint-Jean*, p. 30, et Courtalon, *Top. troy.*, II, 198.
3. Pigeotte, *Cath. de Troyes*, p. 109. — Cité par Assier, *Arts et artistes*, p. 100, et Rondot, *Peintres de Troyes du XVIe siècle*, p. 150.
4. Le même groupe est imité aussi dans un vitrail de Saint-Étienne (au sud d'Arcis-sur-Aube). Voir plus loin, p. 141.

III

Les conditions du travail.

Avant de passer à l'étude de cette œuvre, et le milieu étant connu où l'art de nos imagiers se développa, il faut cependant dire quelques mots de l'organisation de leur travail et rechercher ce que nous pouvons savoir des conditions de leur vie. Malheureusement sur ce point notre science est assez courte. Troyes n'a pas eu au xvie siècle, comme certaines villes d'Allemagne, de chroniqueur curieux des choses d'art, et si les bourgeois les goûtaient fort, ils n'ont pas pris la peine de nous renseigner sur l'existence de leurs peintres ou de leurs sculpteurs, comme un Neudörfer, par exemple, faisait pour ceux de Nuremberg. Un certain Châteaurou, dans un journal de voyage qui vint aux mains de Dom Calmet, qualifie bien Jacques Bachot de « l'un des plus singuliers ouvriers du royaume de France » [1], mais cette mention est sans doute la seule qu'un contemporain ait faite du talent d'un de ses concitoyens, et nous n'avons que les seuls comptes et registres d'archives pour nous éclairer [2].

Les imagiers troyens formaient assurément une corporation, et nous les voyons souvent agir comme tels : ils assistent en corps à certaines cérémonies officielles et nomment, avec les peintres, libraires, enlumineurs, verriers et brodeurs, des députés à l'assemblée de la Saint-Barnabé, chargée d'élire les autorités municipales; les textes qualifient les principaux de « maîtres » et ils font allusion aux « valets » ou « varlets » qui les aident dans leur travail. Mais les statuts de la corporation sont aujourd'hui perdus et nous ignorons les règles spéciales qui la régissaient. Les maîtres étaient tenus évidemment au chef-d'œuvre et enchaînés dans leur travail par les mille prescriptions strictes dont les statuts de leurs confrères de

1. Dom Calmet, *Bibliothèque lorraine*, Nancy, 1751, in-fol., col. 69.

2. Plusieurs Troyens du xviiie siècle, comme les chanoines Hugot et Semillard, ont laissé des journaux manuscrits où il est souvent question des œuvres du xvie siècle; mais ce ne sont pas des témoins, et on ne saurait accorder grande créance aux traditions qu'ils rapportent, déjà vieilles de deux siècles. — Pour Nicolas Pithou et Nicolas Dare, qui vivaient au xvie siècle, dans leurs chroniques, dont l'une est inédite (Bibl. nat., fonds Dupuy, n° 698) et dont l'autre a été publiée par les soins de la Société académique de l'Aube (*Documents inédits*, t. III, Troyes, 1886, in-8), ils sont tout occupés des querelles religieuses, et l'on ne trouve chez eux aucun renseignement de nature à nous servir.

Lyon (1496)[1] tracent le tableau, prescriptions un peu puériles parfois, mais qui avaient l'avantage de certifier bonne la marchandise livrée et de ménager la réputation industrielle de la ville; on ne voit pas pourtant que leurs ouvrages, avant d'être mis en vente, dussent subir l'examen d'aucun « maître juré » et recevoir, comme chez les menuisiers d'Anvers ou de Bruxelles, l'apposition de la marque de la corporation[2]. De même, il ne paraît pas que la spécialisation fût aussi absolue à Troyes qu'en d'autres villes, où les maîtres n'avaient le droit d'ouvrer « que d'icelluy [métier] que choisir vouldront, et non pas des autres »; en effet, plusieurs de nos imagiers ont été en même temps peintres, comme les Cordonnier et les Copain, et l'on en peut citer qui travaillèrent le bois et la pierre, témoin Yvon Bachot, qui fut à la fois imagier et huchier. Nous n'en savons guère plus sur les confréries dont les imagiers ne pouvaient manquer de faire partie et qui tenaient une si grande place dans la vie morale de nos vieilles cités. « Monsieur saint Luc, patron de toute pourtraicture », était celui des peintres : quel était le patron des imagiers? dans quelle chapelle, luxueusement ornée sans doute, selon la coutume, tenaient-ils leurs réunions confraternelles? On l'ignore et d'heureuses chances, peu probables d'ailleurs, permettraient seules aux fouilleurs d'archives de nous éclairer sur tous ces détails curieux.

Si les renseignements font défaut sur l'organisation officielle du travail, au moins pouvons-nous avoir quelque idée de la condition de ces imagiers, maîtres et valets. Et d'abord, tout ce qui touche leurs salaires nous est assez bien connu, puisque les comptes de payements sont nos plus ordinaires documents. Or il n'en ressort pas que nos maîtres, ceux au moins du commencement du XVIe siècle, dussent être généralement dans une grande situation de fortune. Les uns étaient payés à la journée, et les plus favorisés touchaient 6 sous 8 deniers,

1. Ce sont les plus complets qui nous soient parvenus (*Recueil des ordonnances des rois de France*, publié par M. de Pastoret, t. XX, Paris, 1840, in-fol., p. 562). M. Loriquet a cru pouvoir s'en servir pour caractériser l'organisation du travail à Reims (*les Artistes rémois*; *Travaux de l'Acad. de Reims*, t. XXXVIII, 1862-1863), et en effet ils se rapprochent beaucoup de ceux des diverses corporations troyennes qui ont été analysés par M. Boutiot, dans son *Histoire de Troyes*, t. III. — Cf. Martin-Saint-Léon, *Histoire des corporations de métiers*, Paris, 1897, in-8.

2. Tout le monde connaît la *Main* d'Anvers et le *Maillet* de Bruxelles. Cf. Destrée, *Recherches sur la sculpture brabançonne* dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1891, p. 59. Il ne faut pas confondre les marques de la corporation avec celles qui étaient personnelles aux artisans; de ces dernières, Vallet de Viriville a reproduit quelques-unes dans les *Archives historiques*; voir aussi Jaquot, *Essai sur les artistes troyens*, p. 279.

soit environ 11 francs de notre monnaie : ce sont les appointements de Jean Copain et de Nicolas II Cordonnier, quand ils besognent en 1500 aux préparatifs de l'entrée de Louis XII[1]; ce sont à peu près ceux de Gailde, alors qu'il dirige les travaux du jubé de la Madeleine; il recevait 6 sous 3 deniers (soit 10 fr. 25). Pour les autres, le payement à la pièce était de règle et c'était même le système employé le plus fréquemment avec les imagiers. Une statue colossale, le *Saint Michel* du grand pignon occidental de la cathédrale, était payée à Odard Colas 10 livres en 1492 (328 fr.), y compris la récompense pour sa peine d'être allé chercher le bloc aux carrières de Tonnerre. Si, pour les trois petits sujets « en rondeaulx » qui ornent aujourd'hui encore la face du jubé de la Madeleine, Nicolas Haslin, jeune encore, il est vrai, en 1512, ne recevait pas plus de 5 sous (8 fr. 20), ce qui est une somme presque dérisoire[2], dix ans après, chacune des « histoires » qu'il fit pour le portail de la cathédrale et qui étaient sans doute les sujets des voussures, lui valait 60 à 70 sous en moyenne (soit 60 à 70 fr.) et il ne recevait pas moins de 36 livres (644 fr.) pour trois statues qui devaient décorer le gable de la porte centrale. Le mieux payé des imagiers de la première génération fut assurément Jacques Bachot; mais, nous le verrons, c'était un grand voyageur, et quand il touchait 14 livres (459 fr.) pour la Vierge de l'autel de Saint-Nicolas, en 1524-1525, il s'était acquis dès lors par ses travaux exécutés à Joinville pour les Guise, et à Saint-Nicolas-du-Port en Lorraine, une solide réputation, en même temps sans doute que le droit d'imposer ses prix. Les salaires des imagiers ne tarderont pas à s'accroître, et vers le milieu du siècle nous verrons un Jacques Juliot, un Dominique Florentin, un François Gentil, payer des contributions qui marquent une large aisance, sinon la richesse; ceux-là seront pourtant des privilégiés et la condition générale de la plupart de leurs confrères demeurera, semble-t-il, la médiocrité.

Ce n'est même pas sans peine que ces chiffres relativement modestes étaient atteints. Nous ignorons, tous leurs livres de raison ayant disparu, si les bourgeois étaient généreux envers leurs peintres et sculpteurs; mais les fabriques et chapitres des églises semblent avoir

1. Comme nous donnerons encore tous ces chiffres à propos des œuvres mêmes auxquelles ils s'appliquent, nous ne citerons pas ici les sources auxquelles nous les avons empruntés.

2. Ce n'est peut-être là qu'un acompte. Voir plus loin, p. 68.

été extrêmement ménagers des deniers des fidèles. A la vérité, quand ils appelaient en consultation quelques maîtres pour juger par exemple de la valeur d'un ouvrage, un dîner leur était offert d'ordinaire, et parfois ce dîner coûtait jusqu'à 30 sous (50 fr.)[1]; mais dans les questions de salaires, ils étaient intraitables. En hiver, la fabrique de la Madeleine diminuait les appointements d'un maître tel que Gailde, alors qu'il travaillait à son jubé, et on ne lui donnait que 5 sous 6 deniers (9 fr.) au lieu de 6 sous 3 deniers (10 fr. 25) « à cause de... fournir les chandoilles pour ouvrer et le charbon pour... chauffer[2] » ; et quand par hasard le maître de l'œuvre s'absentait un jour, fût-ce pour aller donner un coup d'œil aux travaux des fortifications, à côté de son nom et au lieu de son reçu, se trouve la mention significative : « néant ». Le corps de ville n'était guère plus libéral. Sur les ordres de l'échevinage sans doute, le fondeur de la Belle-Croix, Henri le Sarrurier, qui en était peut-être l'architecte, va presque jusqu'à refuser les modèles du « Flamand », bien qu'ils parassent le monument et l'embellissent fort, sous prétexte qu'ils étaient trop chers : ils coûtaient 55 sous (soit 90 fr. 20). Et ces désagréments n'étaient pas épargnés même à un Gentil; comme il réclamait, au cours des grands travaux exécutés pour l'entrée de Charles IX, une petite somme due à un de ses « valets », le receveur profita d'un fort payement fait à l'imagier, qui dut se reconnaître quitte. Dominique Florentin seul, avec son insistance tout italienne, sut faire capituler fabriques et échevins, et toujours, une fois ses traités passés et ses travaux en cours d'exécution, il trouva moyen, à force de crier misère, d'obtenir l'augmentation des sommes convenues.

L'habitude de donner des « récompenses » était cependant pour élever quelque peu le prix de l'ouvrage. Un bourgeois ou une fabrique ne pouvaient se montrer à la vérité aussi généreux qu'un Guise, et comme Henri de Lorraine, évêque de Metz, remercier un Jacques Bachot par un présent de 10 livres tournois (328 fr.); mais sous une forme ou sous une autre, la récompense était presque toujours donnée, et elle était parfois assez honorable. Nicolas Haslin, ses travaux terminés au portail de la cathédrale, recevait du chapitre 60 sous (environ 57 fr.); c'était ce qu'on appelait « le drap d'une robe » et en effet il arrivait que le don fût fait en nature. Il y avait d'autres petits

1. Pigeotte, *Cath. de Troyes*, p. 69.
2. Assier, *Comptes de la Madeleine*, p. 35.

profits, mais ceux-là étaient réservés aux gros personnages, à un Martin Cambiche, par exemple. Comme il était fort occupé à Beauvais et à Paris et mettait peu d'empressement à venir surveiller ses chantiers de Troyes, on l'y incitait par divers procédés : c'était tantôt une bourse de 13 sous (21 fr.) envoyée à sa femme, tantôt une autre dépêchée à sa fille, et son fils même n'était pas oublié, recevant 37 sous « afin qu'il sollicitât son père, quand on le demanderait ». Aussi quand Me Martin arrive à Troyes, ce sont des attentions infinies : le chapitre lui loue une chambre « avec toute sa fourniture » qui ne coûte pas moins de 40 sous (65 fr. 60) par mois ; il lui envoie un muid de vin de Torvilliers, d'une valeur de 60 sous (près de 100 fr.) ; comme l'une de ses filles devait se marier à la Pentecôte, ce sont 6 écus à la couronne qu'on lui donne en cadeau de noces. Il eût été fâcheux d'oublier sa femme et son autre fille en d'aussi solennelles circonstances, aussi deux nouvelles bourses leur sont remises, mais bien plus élégantes celles-là que les premières : l'une de drap d'or, l'autre de velours « nervée de drap d'or » et qui n'avaient pas coûté moins de 4 livres 10 sous (près de 148 fr.). Enfin comme le maître trouvait que ses gages de 40 sous (65 fr. 60) par semaine « étaient petits », il reçoit, au moment de son départ, un présent de 12 écus au soleil (plus de 600 fr.), plus une paire de brodequins [1]. Nous ne voyons pas qu'aucun artisan à Troyes fut jamais traité aussi largement que Cambiche, mais les présents n'étaient pas rares et souvent la femme d'un maître recevait un chaperon pour encourager son mari à faire « bien et dûment son travail [2] ».

On ne saurait guère s'étonner de la médiocrité de ces salaires, quand on voit combien faible était à Troyes la valeur marchande des œuvres d'art. Nous en pouvons juger par un document curieux, l'inventaire de Guillaume Léguisé (chanoine de la cathédrale, mort en 1482), avec les prix de sa vente ; il possédait des tableaux assez nombreux, et l'on peut croire que ce personnage, qui appartenait à une des meilleures familles de Troyes et devait être riche, avait pu acquérir autre chose que des magots. Or une « image Nostre Dame et les trois roys » n'est prisée que 20 sous (32 fr. 80), et c'est le prix auquel elle est vendue ; une « ymage de madame sainct Syre et de plusieurs pélerins » est prisée 10 sous (16 fr. 40) et vendue 15

1. Pigeotte, *Cath. de Troyes*, p. 64, 77, 78, 84, 86.
2. Rondot, *les Peintres-verriers de Troyes*, p. 239 et 243.

(25 fr. 60); « ung tableau de bois ouquel a une annunciation N.-D. entaillée », prisée « avec le chassis », 20 sous (32 fr. 80), n'en atteint que 15 en vente, soit 24 fr. 60; et les autres tableaux varient entre 10 sous (16 fr. 40) et 5 sous (8 fr. 20) [1]. Ces derniers étaient vieux, a soin d'ajouter l'inventaire; malgré tout, c'était peu, et il semble que si nos bourgeois avaient du goût pour les œuvres d'art, ils n'aimaient guère à les payer des prix élevés.

Et nous n'avons vu que les salaires des maîtres : ceux des « varlets » étaient moindres, naturellement, ne dépassant guère 3 ou 4 sous (4 fr. 92 et 6 fr. 56). Or le nombre des fêtes chômées était considérable; en 1501 on en comptait 56, ce qui, joint à 52 dimanches, portait les jours non ouvrables à 108 [2]. Il y avait aussi les chômages pour manque de travail, et l'on s'explique le cri de détresse de la femme de Marc Bachot, déclarant aux échevins que son mari et elle étant « de petittes faculletez et [sans] aucunes rentes ou revenus pour vivre sy non par le moyen de leur industrye ... [ne peuvent] bonnement gaingner leur vie [3] ». Cette vie était singulièrement pénible d'ailleurs, car la journée de travail était de 14 heures, interrompue deux fois seulement d'ordinaire, à 9 heures et à 2 heures, pour les repas [4]. Toutefois il y avait des compensations : non seulement, dans certains contrats, la fabrique s'engageait à nourrir ses ouvriers, mais dans bien des circonstances, elle les régale ; le jour où la première cheville est mise au beffroi de la cathédrale, le chapitre compte 100 sous pour le vin des charpentiers, et quand, dans un bel élan d'enthousiasme, prêtres et bourgeois viennent prêter leur aide à Gailde pour monter les grosses pierres du jubé de la Madeleine, c'est un goûter complet qui est servi, avec pains blancs, vin et *flannetz* [5]. De même certains soins matériels sont pris pour les ouvriers : non seulement l'on avait approprié à côté de la cathédrale des hangars où ils pouvaient, en hiver, travailler à l'abri du froid, mais à diverses reprises des « houseaulx » leur étaient fournis, sorte de bottes « larges et longues », achetées 35 sous la paire, soit 57 fr. 45, pour garantir de l'humidité ceux qui descendaient dans les puits forés pour la construction des tours; à des maçons, des gants de peau de mouton

1. Assier, *Arts et artistes*, p. 97.
2. L'abbé Lalore, *les Fêtes chômées*, p. 23, cité par Pigeotte, p. 24.
3. Babeau, *les Prédécesseurs de Gentil*, p. 60.
4. Pigeotte, *ibid.*, p. 186.
5. Assier, *Comptes de la Madeleine*, p. 45.

double étaient donnés « pour que le mortier ne gâta pas [leurs] mains », et des sabots, contre la chaux qui brûlait leurs souliers ; les gants avaient coûté 2 sous la paire (3 fr. 30) et les sabots 10 deniers (1 fr. 35). Quand un accident se produisait sur les chantiers, c'était le chapitre qui payait le chirurgien, et le malade était secouru : un maçon s'étant rompu la jambe fut soigné sept mois durant ; un autre blessé reçut « en aumône » jusqu'à 44 sous 4 deniers (72 fr. 75), et les chirurgiens prisaient leurs soins très haut : de 35 à 40 sous (57 fr. 45 et 65 fr. 65) la « remise à point » d'un membre [1]. Tout cela n'était point pour rendre enviable le sort de ces braves gens ; mais leur dure existence s'en trouvait quelque peu facilitée, sans compter que de leur côté les maîtres avaient pour devoir strict d'aider leurs ouvriers et que les corporations et confréries ne demeuraient pas non plus inactives [2].

Quelque insuffisantes que soient ces notions, peut-être permettent-elles pourtant de se faire une idée de la condition des « ouvriers d'art » à Troyes au commencement du XVIe siècle. Un point, en tout cas, paraît s'en dégager très clairement : c'est que tous ces artisans que nous avons rencontrés étaient de petites gens et sans prétentions. Maîtres, ils recevaient des salaires modestes et qui n'étaient pas beaucoup supérieurs à ceux des ouvriers travaillant sous leurs ordres : de quoi gagner leur vie et tenir un rang honorable, mais rien de plus. Continuateurs des bons imagiers du moyen âge, ils vivaient confondus au milieu des autres artisans de la ville, foulons, cordonniers ou selliers, menant la même existence qu'eux, s'efforçant de faire du mieux qu'ils pouvaient leurs « besognes », sans que l'idée même se fût présentée à leur imagination du rôle de l'*artiste* tel que l'avait conçu l'Italie d'alors et que les Primatice et les Cellini l'enseignèrent à la cour de France. Quelque chose de cette modestie, nous le verrons, se sent dans leur art, et l'on y retrouve comme un reflet de leur genre de vie ; sans prétentions au « grand style » ou au raffinement des recherches compliquées, ils se bornaient à faire à leur façon ce que leurs maîtres leur avaient appris et ce qui plaisait

1. Pigeotte, *Cath. de Troyes*, p. 16, 72, 77, 96.

2. On lit dans les comptes de Charles de Refuge, abbé de Montier-la-Celle, ces deux vers curieux :

> Tu payeras promptement le salayère
> Que tu auras promis au paurire mercenoyre (*sic*).

Lalore, *l'Église de l'abbaye de Montier-la-Celle* (*Ann. Aube*, 1882), p. 150.

aux bourgeois leurs clients. Mais leur heureuse fortune voulut que cette façon fût la bonne et que ce goût, sans être particulièrement délicat, fût fin; et c'est ainsi que, simplement et sans se douter assurément de leur originalité, ces maîtres, presque ouvriers, fondèrent une école et la maintinrent pendant deux générations, jusqu'à ce que des modes venues du dehors s'imposassent à eux et qu'ils succombassent aux tentations de l'italianisme tout-puissant.

CHAPITRE II

LES DERNIERS IMAGIERS GOTHIQUES

Ateliers troyens et ateliers ruraux. — Imagiers nomades.

Oudard Colas : le *Saint Michel terrassant le démon* du grand pignon de la cathédrale. — Petits maitres : Jean Odon; Jacquet de la Bouticle; Garnaiz de Paris; Nicolas Savetier; Drouin; le Flamand.

Les Copain. — Jean Copain, décorateur et peintre; ses statues de la Madeleine. — Jean II, Pierre et Colinet Copain. — Jacquinot Passot.

Les Cordonnier. — Leur origine flamande; Nicolas Ier et la dynastie des « Jacquet ». — Nicolas II; ses travaux d'imagerie : les sept autels de la cathédrale. — Ses peintures; cartons de vitraux; patrons pour émaux de Limoges; plans de la ville et des églises. — Entrées royales. — Nicolas III, Jacquinot et Étienne Cordonnier.

Jean Gailde. — Ses premiers travaux. — Maître maçon de la Madeleine. — Le jubé de la Madeleine (1508-1517); popularité du monument. — Sculptures de Gailde : les petits reliefs des pilastres. — Ses salaires; sa situation à Troyes.

Nicolas Haslin. — Son identité; est-ce lui qui a travaillé à Fontainebleau? est-ce le même personnage que Nicolas le Flamand? — Ouvrages de jeunesse : les « trois ymaiges en rondeaulx » du jubé de la Madeleine. — Les « histoires » du grand portail de la cathédrale; difficulté de se rendre compte de ce travail; les textes qui s'y rapportent. — Autres travaux à la cathédrale. — Les « parquets d'hystoires » de Saint-Nizier. — Hypothèses.

Jacques Bachot. — Collaboration à la Belle Croix. — Travaux à Joinville : tombeaux de Henri de Lorraine, évêque de Metz, et de Ferry II et Yolande d'Anjou; les fontes de Henrion Costerel; part de Bachot dans le travail; les funérailles du prélat. — Sculptures à Saint-Jean et à Saint-Pantaléon de Troyes. — Bachot à Saint-Nicolas-du-Port; le *Sépulcre*; autres ouvrages faits sous son influence : le *Saint Nicolas*, la *Pitié*. — Retour à Troyes : la *Vierge* de Saint-Nicolas. — Les derniers Bachot.

Simon Mauroy. — Jean Brissonnet, dit Savine. — Étienne le Natier. — Corneille le Flamand.

Parmi tous ces ouvriers, maçons, huchiers, verriers, peintres et orfèvres, occupés à construire ou à embellir les églises et les somptueuses demeures des bourgeois, les imagiers occupent une place à part, et nous pouvons juger de leurs talents et de leur activité

par les innombrables monuments qui ornent aujourd'hui encore les églises de la région. A la vérité, on peut se demander si ce sont bien nos imagiers troyens qui ont exécuté toutes ces statues. Il n'est en effet question dans les comptes que de travaux faits à Troyes même; les documents sont muets sur les églises de campagne, et presque jamais, à notre connaissance, dans les textes publiés, on ne voit un imagier troyen en rapport avec une fabrique rurale. Serait-ce donc que des ateliers locaux auraient existé, qui taillaient sur place dans les villages ces Vierges et ces Saintes, tandis que nos maîtres auraient borné, ou à peu près, leur production à la ville? Ce serait faire tort à ces derniers, croyons-nous, et il nous paraît impossible d'admettre que les ateliers troyens qui ont travaillé pour la cathédrale ou pour Saint-Pantaléon ne sont pas les mêmes à qui il faut attribuer la décoration des églises de village.

Nous notons seulement pour mémoire ce fait que les archives ne mentionnent aucun imagier hors de Troyes; mais en vérité, s'il y avait eu des ateliers ruraux, l'unité de style ne serait pas complète dans la région, et l'on trouverait entre eux quelque différence de fabrication. Or l'identité est absolue; ce sont les mêmes *Pitiés*, les mêmes *Éducations de la Vierge*, les mêmes types de saints et de saintes, et des statues parfaitement analogues se rencontrent dans des localités très éloignées les unes des autres, qui n'avaient sans doute pas plus de relations entre elles au XVIe siècle qu'elles n'en ont aujourd'hui, aux environs de Bar-sur-Aube, de Brienne et d'Arcis[1]. C'est à Troyes certainement qu'on les taillait, dans le seul centre assez important pour que des imagiers trouvassent à y gagner leur vie, le seul aussi où leur présence soit dûment constatée; elles étaient expédiées de là, comme des « sainteries » d'aujourd'hui, aux curés de campagne et aux pieux donateurs. Les seules statues qui ont pu être faites sur place, l'ont été sans doute par des ouvriers venus de Troyes et qui cherchaient du travail dans le voisinage. Nous savons que sur les chantiers de la ville la concurrence était pressante parfois, et que, tout comme les maçons, les tailleurs d'images étaient souvent forcés, pour vivre, d'aller exercer leur métier ailleurs : Marc Bachot « besognait en plusieurs places du royaume[2] » et son cas ne

1. Telles les *Vierges* de Vaudes, de Brienne-la-Vieille et de Saint-Rémy-sous-Barbuise; telles encore celles du Thoult (Marne) et de Coursan (près d'Ervy).
2. Babeau, *les Prédécesseurs de Gentil*, p. 60.

devait pas être isolé. Il n'y aurait rien d'étonnant à ce que bien des compagnons se fussent arrêtés aux églises rurales et y eussent travaillé. Ayant dans la main les procédés des ateliers troyens, et peut-être même sous les yeux de ces modèles « noir sur blanc » qu'il leur était aisé d'emporter, s'ils n'étaient pas sûrs que leur mémoire les servît fidèlement, ils continuaient à faire hors de Troyes de la sculpture troyenne, et si leurs ouvrages peuvent se distinguer, ce serait tout au plus peut-être par une certaine négligence dans la reproduction des modèles troyens [1].

Mais il y eut des imagiers qui poussèrent plus loin que les campagnes du voisinage; c'est, à Dijon, nous l'avons vu, un troyen que l'on faisait venir (1527) pour sculpter les stalles de Saint-Bénigne, ce Jean Boudrillet, qui devint le beau-père et peut-être le maître du menuisier Hugues Sambin [2]; en Lorraine, c'est un troyen encore, l'imagier Jacques Bachot, qui sculptait la *Mise au tombeau* de Saint-Nicolas-du-Port, le même à qui Henri de Lorraine, évêque de Metz, avait confié l'exécution de son tombeau à Joinville; et Marguerite d'Autriche, en s'arrêtant plusieurs mois à Troyes pendant qu'elle faisait bâtir l'église de Brou, n'aurait eu d'autre but que d'y recruter des ouvriers [3]. Il est probable que tous ces imagiers besognèrent au loin selon leurs propres traditions; toutefois, nous ne voyons nulle part, hors de la région troyenne, qu'une trace précise demeure de leur passage, et à Reims seulement, où pourtant aucun document n'a signalé la présence de nos sculpteurs, on la retrouve dans les statues de Saint-Remi, parfaitement analogues à certaines œuvres de nos ateliers troyens [4].

1. Il est curieux à cet égard de comparer la *Vierge* de Saint-Urbain de Troyes (voir notre fig. 53) à celle de Bar-sur-Aube, qui en est une grossière imitation.

2. Castan, *l'Architecteur Hugues Sambin*, dans les *Réunions des sociétés des Beaux-Arts des départements* (1890), p. 252, note 1.

3. Le fait nous a été rapporté par M. Le Clert, le savant conservateur du musée de Troyes.

4. Rondot mentionne dans ses *Peintres verriers de Troyes du XIV[e] et du XV[e] siècle*, p. 245, un certain Vasco de Troya, ou de Troyes, dit-il, qui avait travaillé en Espagne au commencement du XVI[e] siècle, à Séville, Tolède et Burgos. Au reste, ce Vasco n'est pas le seul Champenois qui se soit rendu en Espagne à ce moment; l'on cite aussi Philippe Vignary, improprement appelé Felipe de Borgoña, qui, né à Langres, mourut à Tolède en 1543, après avoir travaillé aux boiseries du chœur de la cathédrale. Davillier, *l'Art décoratif en Espagne*, cité par Molinier, *les Meubles du moyen âge*, p. 53. En Provence, à Aix et à Marseille, on retrouve un Troyen, un certain Jean Cordonnier, dit Jean de Troyes, qui exerça trente-trois ans son métier de peintre, de 1516 à 1549, et à qui on a attribué une des œuvres les plus célèbres du pays, le retable de Six-Fours. Voir Pératé, *le Grand retable de Six-Fours* (*Gazette des Beaux-Arts*, 3[e] série, t. V, 1891, p. 159); Ch. Ginoux (même titre), *Bull. de l'Acad. du Var*, 1891, p. 231-36. Au

Les imagiers dont le nom revient le plus souvent dans les comptes, à la fin du xve siècle et au commencement du xvie, ceux qui ont, à notre connaissance, taillé les figures les plus renommées, sont Oudard Colas, Nicolas II Cordonnier, Jehan Gailde, Nicolas Haslin, Jacques Bachot. C'est à eux que nous nous arrêterons le plus longtemps, mais nous ne saurions prétendre qu'ils furent seuls, à ce moment, à exercer à Troyes leur métier avec talent; beaucoup d'autres, qui eussent mérité peut-être de tenir une place tout aussi honorable, ne survivent plus que par quelque rare mention. Dans l'impossibilité où nous sommes de les distinguer des simples manœuvres, et pour ne rien omettre qui soit important, nous donnerons la liste des imagiers dont les noms ont été publiés, avec l'indication de leurs œuvres, reconnaissant volontiers d'ailleurs tout ce que nous empruntons aux travaux de MM. Assier et Rondot : nous nous sommes bornés sur ce point à les compléter [1].

Odard ou Oudard Colas était fils [2] d'Antoine Colas, maître de l'œuvre de la cathédrale de 1462 à 1484. Antoine avait été imagier en même temps que maçon, et il n'est pas impossible qu'il ait pris part à la décoration encore intacte de ce Beau-Portail de Saint-Pierre qui est parmi les morceaux les plus largement traités et les plus puissants de la sculpture ornementale du xve siècle [3]. Oudard Colas était donc à bonne école; malheureusement on sait fort peu de chose sur lui, et son seul ouvrage qui ait été signalé, c'est le *Saint Michel terrassant le démon* qui couronnait le grand pignon occidental de Saint-Pierre [4]. Il semble d'ailleurs que l'œuvre ait été considérable; elle était en un seul bloc de pierre de Tonnerre de 68 pieds cubes, dont le transport jusqu'à Troyes avait coûté cent sous, représentant aujour-

reste ce caractère nomade de nos ouvriers troyens ne fut pas particulier au xvie siècle : on le retrouve au xviie, avec la colonie des Cochin émigrés à Orléans (Jaquot, *les Artistes troyens*, p. 257), et Chalette, le peintre attitré des capitouls de Toulouse (Roschach, *Jean Chalette* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1877).

1. Assier, *les Arts et les artistes dans la cathédrale de la Champagne*; et Rondot, *les Sculpteurs de Troyes au XIVe et au XVe siècle* (*Revue de l'art français*, 1887) p. 65. Voir aussi l'article de M. Babeau, *les Prédécesseurs de François Gentil*, dans l'*Annuaire de l'Aube* de 1879.

2. Rondot, *Sculp. troy.*, p. 76.

3. MM. Courajod et Marcou en ont reproduit un fragment dans le *Catalogue du musée de sculpture comparée du Trocadéro*, n° 696.

4. Pigeotte, *Cath. de Troyes*, p. 39-41. Certains des *Saint Michel* épars dans la région, à Saint-Parres-les-Vaudes et à Lhuître, par exemple, nous en conserveraient-ils un souvenir?

d'hui 164 francs; Oudard Colas était allé lui-même le chercher et il avait reçu 10 livres pour ses peines et pour la « façon » de la statue, c'est-à-dire 342 francs. Ce prix est assez élevé pour l'époque; mais ce qui prouve mieux l'importance que l'on attribuait à cette image, c'est que pour la dorer tout entière « de fin or, excepté le visaige et les mains qui [devaient] estre de chair et le revers du manteau de fin azur... le tout... le plus richement que faire se pourra », on n'avait pas dépensé moins de 35 livres ou 1 200 francs; c'est le peintre Jehan Copain qui avait été chargé du travail. Le Saint Michel avait été mis en place dans la première semaine de novembre 1592. Il y demeura jusqu'en 1700; cette année, dans la nuit du 8 octobre, la foudre incendia la flèche et une partie du toit [1]; le lendemain, comme les ouvriers étaient occupés à « vuider le feu », la statue, que ne retenaient plus les crampons fixés dans la charpente, tomba en crevant les voûtes et s'alla briser sur le pavé de l'église [2], non sans tuer sur place trois des ouvriers. Peut-être Didier Colas (ou Colas Didier) qui en 1501 taille à la cathédrale les armes d'Odard Hennequin soutenues par deux anges, était-il de la même famille.

De Jean Odon, tailleur d'images et maçon, qui de 1490 à 1498 travaillait à l'église Saint-Loup [3], de Jacquet de la Bouticle (1468-1500), également tailleur d'images et maçon, que l'on retrouve à Saint-Étienne, à Saint-Urbain [4] et à la cathédrale, où, vers 1486, il gagnait 3 sous 4 deniers par jour (6 fr. de notre monnaie actuelle) [5]; de Garnaiz de Paris (1503-1504) [6], on ne sait guère que les noms, et vraisemblablement ils n'étaient que d'obscurs compagnons, tout comme le Nicolas Savetier qui, en 1497, aidait Jehançon Garnache sur les chantiers de la cathédrale [7]. Nous ne sommes guère mieux renseignés sur Drouin (1494-1508) dont des homonymes, sinon des parents, travaillaient à Troyes depuis le milieu du XIVe siècle, et qui, entre autres ouvrages pour les églises de la ville, sculpta une *Notre Dame* pour la cathédrale [8]; ni sur un certain « Flamand », dont nous

1. Coffinet, *la Flèche de la cathédrale de Troyes* (*Soc. acad.*, 1862, p. 283, d'après le manuscrit du chanoine Hugot).
2. Rondot, *Sculp. troy.*, p. 80, et Assier, *Arts et artistes*, p. 140.
3. Rondot, *ibid.*, 76.
4. Rondot, *ibid.*, 73.
5. Pigeotte, *Cath. Troyes*, p. 190.
6. Rondot, *ibid.*, 85.
7. Pigeotte, *Cath. Troyes*, p. 44.
8. Rondot, *ibid.*, 78.

ne savons même pas le nom exact, mais qui paraît avoir eu une part importante dans les travaux de sculpture de la Belle Croix. C'est lui qui avait fait en 1494 les modèles de la Madeleine, grandeur nature sans doute, qui embrassait le pied de la croix, et de neuf petites figures de prophètes placées autour des gros piliers ; Henri le Sarrurier, on s'en souvient, reconnaissait qu'ils « paraient et embellissaient fort l'œuvre », mais il se récriait sur « la cherté de ces patrons » ; ils furent payés 55 sous, soit environ 90 francs [1].

D'autres imagiers de cette époque portent des noms bien connus dans l'art troyen ; les Copain, les Cordonnier, les Passot, appartenaient à des familles qui avaient déjà exercé ou devaient exercer dans la suite très honorablement le métier de peintres, et l'on doit croire que plusieurs d'entre eux furent aussi des tailleurs d'images occupés. Pour ce qui est des Copain (Caupain, Compain ou Coppains), nous avons déjà vu le premier, Jean Copain, dorant de fin or le *Saint Michel* du pignon occidental de la cathédrale, qu'avait taillé Oudard Colas (1492) : la dépense avait été de 35 livres, soit 1 200 francs ; il travaillait à la peinture de la Belle Croix [2] et pour diverses églises de Troyes, « restofant d'or et de couleurs de vielz ymaiges » et se contentant même de plus modestes besognes, comme lorsqu'il « redorait et peignait tout à neuf » les voûtes de Saint-Pantaléon. C'était d'ailleurs avant tout un décorateur, semble-t-il : quand Louis XII fut annoncé à Troyes en 1498 et 1500, Jean Copain joua un grand rôle dans la décoration de la cité ; il fut appelé spécialement à l'hôtel de ville pour donner son avis, et ne toucha pas moins de 6 sous 8 deniers par jour, soit près de 11 francs de notre monnaie [3]. Comme imagier [4], nous avons peu de détails sur lui : on sait seulement qu'en 1500, le 30 juillet, il commençait de « ramoler le grant Hector pour estre à l'entrée de la porte du beuffroy », mais cela encore était de simple décoration, car il ne s'agissait sans doute que d'une de ces figures élevées à l'occasion de l'entrée attendue de Louis XII ; et le seul véritable travail de sculpture de lui dont le souvenir nous soit resté, consiste en statues de bois qu'il fit en 1512-1513 pour la Madeleine. Il paraît d'ailleurs avoir été assez bien dans ses affaires, car

1. Rondot, *ibid.*, 78.
2. Det, *la Belle Croix* (*Ann. Aube*, 1884), p. 95.
3. Rondot, *les Peintres de Troyes du XIIIe au XVe siècle*, p. 108-110. Babeau, *les Rois de France à Troyes*, p. 13.
4. Rondot, *Sculpteurs troyens*, p. 73-74.

en 1510, le loyer qu'il payait à la ville pour sa maison près la Belle Croix, s'élevait à 110 sous tournois par an, soit environ 180 francs. Il était marié et eut au moins deux fils, Jean II [1] et Pierre, dont on ne connaît que des ouvrages de peinture; ce dernier toutefois fut peut-être aussi tailleur d'images [2]; il habitait avec son père et l'aidait dans son métier; en 1500, il travaillait avec lui aux préparatifs de l'entrée royale, recevant un salaire de 3 sous 6 deniers (environ 5 fr. 50). On connaît aussi un certain Colinet Copain, également peintre et tailleur d'images vers 1494-1500 [3], et un Pierre II, peintre, dans le second tiers du siècle [4].

Des Passot, qui furent, de la fin du xve siècle jusqu'au milieu du xviie, parmi les peintres les plus en renom de Troyes, il n'y a pas grand chose à dire comme imagiers : un seul d'entre eux, Jacquinot Passot, paraît avoir exercé ce métier (1498-1506) [5]; encore n'a-t-il guère laissé de trace et ne sait-on de lui que « ii anges, l'escu de France, iiii fleurs de liz, ii tabernacles pour couvrir deux personnages ou ymaiges » qu'il sculpta sur une porte de la ville; c'est un mince bagage.

Celui des Cordonnier est beaucoup plus important. C'était aussi, nous l'avons dit, une famille de peintres : Flamands d'origine, ils étaient sans doute venus en France au moment de la grande immigration de la fin du xive siècle et on les trouve à Troyes, successivement ou à la fois peintres et imagiers, depuis le commencement du xve siècle. Le fondateur de la dynastie doit être Nicolas Ier Cordonnier ou Nicolas « le Flamant » (1402-1406) [6]; c'est, après lui, Jacquet Ier Cordonnier, ordinairement appelé « Jacquet le pointre » [7], mais qui était aussi imagier (1425-1441). Plusieurs de ses travaux sont cités, mais il est à peu près impossible de se débrouiller dans

1. Rondot, *Peintres de Troyes du XIIIe au XVe siècle*, p. 114.
2. Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 80; Rondot, *Peintres de Troyes du XIIIe au XVe siècle*, p. 113-114; et Assier, *Arts et artistes*, p. 100.
3. Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 78.
4. Rondot, *Peintres de Troyes du XIIIe au XVe siècle*, p. 164.
5. Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 80 et 85.
6. Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 69.
7. Rondot, *les Sculpteurs de Troyes*, p. 68 et 72; *les Peintres de Troyes du XIIIe au XVe siècle*, p. 105 et 106. — Det, *la Belle Croix*, p. 95. — Pigeotte, *Cath. de Troyes*, p. 41; Babeau, *les Rois de France à Troyes*, p. 13; Guignard, *Mémoires fournis aux peintres chargés d'exécuter les cartons d'une tapisserie*, etc... (*Soc. acad.*, 1850); Boutiot, *Hist. de Troyes*, t. III, p. 77.

l'œuvre d'artisans qui, de père en fils pendant plusieurs générations, portent le même nom et exercent le même métier; les comptes les mentionnent souvent à de très longs intervalles, et très sommairement toujours; aussi n'est-on jamais certain de ne pas attribuer au père ou à l'oncle ce qui appartient au fils ou au neveu. Ces difficultés, que nous retrouverons maintes fois au cours du XVIe siècle, sont déjà pour embarrasser avec les Cordonnier, surtout avec « Jacquet le pointre » ou « Jacquet le tailleur ». Celui que nous avons suivi dans les comptes vers 1425 et 1430 est-il encore le même qui travaillait en 1462-1463? et quel est celui que nous rencontrons en 1495-1496 et jusqu'en 1500? nous ne savons. Au reste, le problème a pour nous peu d'importance, car durant la période qui nous occupe, on ne trouve guère de trace de l'activité de ces personnages comme imagiers, et, s'ils ont beaucoup peint, on ne saurait guère citer, en fait de sculpture, que le « patron » en bois de deux Anges et d'un saint Pierre (15 s. t., soit 25 fr.; 1470-1471), le modèle d'un crucifix pour la cathédrale (22 s. t., soit 33 fr.; 1480-1481); « ung ymaige de sainct Moïse, estoffé et painct, pour le baston » d'une des confréries de la Madeleine (1495-1496); enfin la gravure, si ce n'est pas de Jacquinot Cordonnier qu'il s'agit, de la tombe de monseigneur Jacques Foucquier (1500-1501) [1].

Nicolas II Cordonnier, fils de Jacques, paraît avoir été le grand homme de la famille, si l'on en juge par la diversité de ses travaux et le nombre de fois que son nom revient dans les comptes. Il devait encore être un simple compagnon en 1486, quand il travaillait avec son père, « pour plusieurs menues parties de son mestier [2] », aux préparatifs de l'entrée de Charles VIII; mais en 1513, il était un personnage, député des libraires, des brodeurs et des peintres, et, en 1519, il était *preudhomme* de sa corporation [3]; il habitait avec sa femme Catherine « la grant rue proche Saint-Urbain » et mourut entre 1536 et 1540. Nous avons assez peu de renseignements sur lui en tant qu'imagier [4] : en 1497, il préparait les modèles et les moules pour divers ornements de plomb des « poteaux » qui supportaient la couverture de la Belle Croix [5]; en 1500 il modelait une statue d'Hector

1. Assier, *Arts et tistes*, 141.
2. Rondot, *Peintres de Troyes du XIIIe au XVe siècle*, p. 107.
3. Rondot, *ibid.*, p. 113.
4. Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 74-76.
5. Det, *la Belle Croix*, p. 95.

destinée à orner la Porte du Beffroy à l'occasion de l'entrée attendue de Louis XII, et des statues d'enfants pour une fontaine, recevant pour sa journée 6 sous 8 deniers ou 11 francs environ de notre monnaie, le même salaire que son camarade Jean Copain[1]; en 1501-1503, il faisait « trois ymages de Sainct Pierre » pour la cathédrale; en 1504-1505 et 1507-1508, il travaillait à la sculpture de la Tour du beffroy; puis c'étaient en 1510-1511 « les patrons de l'ymage Sainct Pantaléon »; de 1519 à 1521 sept images, dont une de *Notre Dame la Majeure*, pour sept autels de la cathédrale, sur lesquelles il touchait dès 1520 un acompte de 10 livres (328 fr.); en 1525-1526 un crucifix, une « ymage de résurrection » pour Saint-Nicolas, et en 1530, de grands écussons *armoyés* « bordez à l'entour de chappeletz de triomphe ». C'est peu de chose sans doute; pourtant, plus heureux pour Nicolas II Cordonnier que pour tant d'autres, nous avons au moins la mention d'une œuvre qui a dû être considérable, la décoration des sept autels de la cathédrale : l'acompte de 10 livres en prouve l'importance, si l'on songe que trente ans auparavant le grand *Saint Michel terrassant le dragon* du pignon de la cathédrale n'avait pas été payé davantage à Oudard Colas[2].

Nous ne pouvons énumérer tous les ouvrages de peinture que l'on cite de Nicolas II Cordonnier; mais il semble qu'en dehors des besognes assez vulgaires dont les peintres troyens étaient généralement chargés, telles que l'enluminure de l'autel de Saint-Jean, qui lui fut payée 40 livres (plus de 1 300 fr.), y compris naturellement le prix de l'or employé, et les peintures qu'il avait entreprises en 1497 aux clés de voûte de la cathédrale, pour lesquelles il reçut 28 livres (920 fr.)[3], on trouve de lui des œuvres plus relevées; en 1509-1510 il peignit pour la cathédrale encore « ung *Crucifiment*, une *Nostre Dame*, ung *Sainct Jehan l'évangéliste* », et en 1519-1520 pour Saint-Étienne « quatre hystoires » où, comme dans plusieurs autres travaux dont le souvenir nous est resté, il put faire œuvre originale. Et ce qui prouve qu'il en était fort capable, ce sont les nombreux cartons de vitraux qui lui furent commandés; il ne les a sans doute pas exécutés lui-même, car, quoi qu'on en ait dit[4], aucun document ne permet de supposer

1. Babeau, *les Rois de France à Troyes*, p. 13.
2. Rondot, *Peintres de Troyes du XIIIe au XVe siècle*, p. 110-113. — Tous les détails précédents pour lesquels nous ne citons pas de source sont tirés de cet article.
3. Pigeotte, *Cath. de Troyes*, p. 43.
4. Coffinet, *le Lavabo de Saint-Loup* (*Ann. Aube*, 1867), p. 62.

qu'il ait été verrier, et le seul membre de sa famille qui ait certainement exercé ce métier fut Victor Cordonnier, son frère (1499-1514)[1]; mais on sait qu'en 1505-1506 il faisait, moyennant 20 sous (32 fr.), un « patron au petit pied » pour une verrière de la cathédrale, et en 1515 et 1521-1522 il composait la vitre des orfèvres placée à la Madeleine dans la chapelle Saint-Éloi, et une autre pour Notre-Dame-aux-Nonnains[2]. Les verriers n'étaient pas seuls à s'adresser à lui pour avoir des modèles, et voici un article fort curieux que M. Rondot a extrait des comptes de la cathédrale en 1526-1527; il fit « douze pièces de patrons de la vie de saincte Marguerite, pour le pied de la dicte saincte, pour envoyer à la ville de Limoges pour faire esmaulx sur iceulx patrons », et cela moyennant la somme assez élevée de 4 livres 10 sous (148 fr.)[3]. A tous les talents que nous lui avons vus, il en joignait encore un, celui de dessinateur de plans. C'est ainsi qu'en 1520 on le voit, sur l'ordre d'Antoine Hennequin et à la demande du roi François Ier, dresser sur parchemin un portrait de la ville qui fut envoyé au roi[4]; quelques années après, en 1525-1526, il faisait « le pourtraict de la forme » de l'église Saint-Nicolas, plus qu'aux trois quarts détruite par l'incendie de l'année précédente, et en 1530-1531 le portrait, toujours, de la tour de la Madeleine. On ne saurait induire de ces indications, un peu vagues à la vérité, qu'il eût été architecte et travaillé en qualité de maçon dans les églises de Troyes; mais elles prouvent au moins qu'il devait avoir quelque habitude du tracé. Imagier, peintre, décorateur — car il travailla aussi aux apprêts des grandes entrées royales, depuis ceux de 1498, pour lesquels, avec les Copain, il recevait 22 livres (plus de 700 fr.), jusqu'à ceux de 1534, en l'honneur de la reine Éléonore, où son salaire quotidien était de 10 sous (9 fr. 50), presque architecte aussi, ce devait être véritablement un fort habile homme et l'un des mieux doués parmi les artisans de Troyes.

Nous n'avons pas à nous occuper ici de son fils, Nicolas III,

1. Rondot, *les Peintres verriers de Troyes du XIVe et du XVe siècle* (*Revue de l'art français*, 1887, p. 244).

2. Jaquot, *Essai sur les artistes troyens*, p. 255. M. Jacquot dit que Cordonnier aurait touché pour son modèle de la chapelle Saint-Éloi 30 livres (1 200 fr.), plus 10 livres (400 fr.) de récompense; ces prix sont bien élevés et il s'agit sans doute de sous, ce qui ferait 40 et 16 fr. Pour la vitre de Notre-Dame-aux-Nonnains, M. Tridon donne la date de 1504; *Des œuvres d'art exécutées à Troyes*, etc. (*Mém. Soc. acad.*, 1862, p. 121).

3. Rondot, *Peintres de Troyes du XIIIe au XVe siecle*, p. 112, et Le Clert, *Catalogue des émaux peints du musée de Troyes*, p. 20.

4. Boutiot, *Hist. de Troyes*, t. III, p. 299.

qui ne fut que peintre et vécut dans le second tiers du siècle; quant à Jacquinot Cordonnier (1500-1516) et à Étienne Cordonnier (1500-1525), les deux frères, qui étaient contemporains de Nicolas II, on ne sait dans quelles relations de parenté ils étaient avec lui; ce furent d'ailleurs des imagiers de médiocre importance. Tous deux travaillèrent en 1500 aux préparatifs de l'entrée de Louis XII, Étienne n'ayant que le « salaire d'un bon varlet[1] », tandis que Jacquinot touchait 6 sous 8 deniers (11 fr. environ); le même Jacquinot, en 1509, était occupé aux gargouilles de la chapelle des Rois de Saint-Pantaléon; en 1515, il fut chargé par les orfèvres, qui décoraient à ce moment leur chapelle Saint-Éloi à la Madeleine[2], de faire, « au lieu de Jean Papillon », la statue de leur saint patron qui fut placée sur l'autel[3]. C'est tout ce que l'on sait de Jacquinot. Pour Étienne, on ne le retrouve plus qu'une fois, en 1520, à Saint-Pantaléon, où il gagnait 5 sous par jour, soit 8 fr. 20[4].

Jean Gailde est avant tout l'auteur du jubé de la Madeleine, l'un des monuments les plus remarquables qui subsistent en France des derniers temps de l'art gothique. On a voulu faire de lui un Italien, et il est certain que la consonnance de son nom a quelque chose d'étrange[5]; mais, en l'absence de documents, son œuvre, conçue dans un style purement traditionnel et où quelques détails annoncent seuls les goûts nouveaux, crie qu'il est Français : ce n'est certes ni dans cet esprit ni de cette manière que travaillaient les Italiens d'alors et tous ces ornemanistes d'outre-monts qui implantaient partout en France l'art « à l'antique » de leur pays.

Gailde, les comptes nous l'apprennent[6], fut certainement dès ses débuts, à la fois maçon et imagier. En 1493-4, il vacquait « à la massonnerie de la Belle Croix, tant à la tailler, comme à l'asseoir », et dès l'année suivante, on le trouve maître de l'œuvre de la Madeleine. C'est en cette qualité qu'il refit « la crouppe » de l'église, travail con-

1. Babeau, *les Prédécesseurs de Gentil* (*Ann. Aube*, 1879), p. 58.
2. Nous avons vu que Nicolas II Cordonnier avait fait le modèle de la verrière.
3. Rondot, *Sculpteurs de Troyes du XIII[e] au XV[e] siècle*, p. 80-81.
4. Assier, *Arts et artistes*, p. 141.
5. Gaylde, Gaiilde, Gaüede et bien d'autres variantes de son nom se trouvent dans les comptes. Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 76.
6. M. Assier a publié les *Comptes de la fabrique de l'église de la Madeleine de Troyes* (1854, in-8); c'est à eux que nous empruntons tous les détails dont nous n'indiquons pas la source.

sidérable assurément, puisque les quêtes entreprises pour le mener à bien ne produisirent pas en une seule année moins de 747 livres, à savoir près de 25 000 francs d'aujourd'hui. Pourtant son chantier lui laissait quelque loisir, et il se plaisait alors à exercer divers talents. En 1497, il prenait le temps de visiter une fontaine aux environs de Torvilliers pour savoir si son produit serait suffisant pour alimenter la ville de Troyes [1]; deux ans après, en 1499, il dirigeait, avec les conseils du maître maçon de Dijon [2], des ouvrages de fortification aux portes du Beffroi et de Comporté; puis en 1504, redevenant imagier, il sculptait à la porte du Beffroy « IIII fleurs de lis, II grans anges tenant l'escu de France coronné, II tabernacles contre les pilliers boutans » [3], et en 1506-7 des statues pour Saint-Jean, consulté en même temps à diverses reprises sur des travaux à entreprendre, par le chapitre de Saint-Pierre en 1502 [4] et 1507 [5] et par les maçons de Saint-Jean en 1510-11 [6]. En 1506, enfin, il présentait, nous l'avons vu, en concurrence avec celui de Martin Chambiges, un plan pour la façade et les tours de la cathédrale, et, bien que son projet ne fût pas agréé, il recevait pour « ses peines et salaire » 7 livres (229 fr. 60) [7]. A partir de ce moment, où commencent les travaux de son jubé, il s'y consacre exclusivement; c'est à peine si, de temps à autre, on le voit, dans les comptes, s'échapper une semaine : puis il revient à son église.

Commencé en 1508, le jubé [8] était assez avancé en 1512 pour qu'on y pût chanter l'évangile, et le jour de Noël 1517 l'inauguration solennelle en était faite. C'est une sorte de galerie hardiment jetée entre les deux gros piliers du chœur, un peu lourde peut-être avec ses pendentifs et surchargée, mais de grande allure et dénotant un maître maçon. Aussi bien, l'œuvre excita-t-elle tout de suite un véritable enthousiasme. Nous ne notons que pour mémoire le succès des quêtes faites dans la paroisse pour « parachever » le jubé; le détail

1. Boutiot, *Hist. de Troyes*, t. III, p. 210.
2. *Ibid.*, p. 222.
3. Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 77.
4. *Ibid.*, p. 78.
5. Pigeotte, *Cath. de Troyes*, p. 53 et 68.
6. Assier, *Comptes de la fabrique de l'église Saint-Jean de Troyes*, Troyes, 1855, in-8, p. 24.
7. Assier, *Arts et artistes*, p. 23.
8. Il a été photographié par Robert, et reproduit par Fichot, *Statistique monumentale de l'Aube*, t. IV, pl. III, par Arnaud, *Voyage archéologique*, et par Roy, *Troyes pittoresque*, pl. 14.

des « aumônes » nous est parvenu et il paraît bien que les moindres habitants aient tenu à honneur de « bailler leurs dévocions »; mais les paroissiens allèrent jusqu'à travailler avec les maçons et manouvriers : le dimanche 11 décembre 1512, « certains prêtres et autres gens vindrent pour aider à monter les grosses pierres » [1], nous disent les comptes. Et quand tout fut fini — on sait avec quel soin, puisque la veille de l'inauguration Gailde époussetait lui-même le jubé, — l'admiration ne faiblit pas; elle alla même jusqu'à la sollicitude, car en 1521 les vicaires se demandaient avec anxiété si les sonneries trop prolongées des cloches n'ébranleraient pas la solidité de l'ouvrage [2]. Chose étrange, même dans les siècles suivants, au XVII[e] et au XVIII[e], le jubé ne partagea pas le mépris que l'on prodiguait aux monuments du même style; un marguillier de la Madeleine en faisait encore en 1718 une description lyrique [3]; Courtalon et Grosley en parlent avec estime et peut-être dut-il aux bons sentiments qu'il avait inspirés d'échapper à la destruction pendant la tourmente révolutionnaire [4].

En même temps que le maçon de son jubé, Gailde en avait été sans doute le principal sculpteur. A la vérité, il avait eu des aides, comme ce Nicolas Haslin qui devait devenir un des grands maîtres troyens et taillait en 1512-13 « les trois ymaiges en rondeaulx » du devant, et Simon Mauroy, qui fit « les escussons et armoyries estant... devers le cueur » [5]; ce dernier d'ailleurs n'était pris que pour « despêcher l'œuvre ». Mais la part personnelle de Gailde dut être considérable, et si nous ne pouvons nous en rendre compte, puisqu'il était payé à la journée ou à la semaine, il y a lieu de croire que c'est à lui qu'on peut attribuer beaucoup de morceaux de cette décoration végétale si libre et si variée, d'une verve et d'une souplesse que les ornemanistes contemporains n'ont dépassées nulle part; il dut faire également les « histoires » dont les deux autels latéraux étaient ornés, les statues des niches et des consoles, enfin le Crucifix, la Vierge, Saint Jean et peut-être des Anges sur la balustrade couronnant le monument. A l'exception des parties purement décoratives, presque tout a disparu

1. Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 77.
2. D'Arbois de Jubainville, *Invent. arch. Aube*, série G, t. I, p. 8.
3. Assier, *Comptes de la Madeleine*, p. 85-87.
4. A. Babeau, *Histoire de Troyes pendant la Révolution*, Paris, 1873-1874, 2 vol. in-8, t. II, p. 245.
5. Assier, *ibid.*, p. 46 et 47.

11 — Cliché des auteurs.

Haut. 0 m. …



12 — Cliché des auteurs.

Haut. 0 m. 32



13 — Cliché des auteurs.

Haut. 0 m. 36



TROYES, SAINTE-MADELEINE. *Jubé, détails.*

Voir p. 65 et s.

pendant la Révolution [1], et seuls deux petits bas-reliefs à hauteur d'appui, sur des pilastres, ont échappé, nul ne peut imaginer pourquoi, au marteau des iconoclastes. Bien que de trop mince importance pour donner une idée complète du talent de Gailde, ils confirment du moins, si tant est qu'on puisse les lui attribuer sûrement, la bonne opinion que l'on en doit avoir. L'un représente un évêque (fig. 12), l'autre une sainte. Le relief en est extrêmement faible, de quelques millimètres à peine ; néanmoins l'exécution est assez habile pour que, même dans l'ensemble un peu lourd de la décoration, ces figures se détachent nettement avec tous leurs détails. Ces détails, il est vrai, ont été ménagés le plus possible : les visages sont indiqués seulement, et les vêtements, pour assez compliqués que soient ceux de la sainte, ont juste ce qu'il faut de plis pour éviter la raideur. Pourtant l'attitude générale, celle de l'évêque surtout, debout, la crosse à la main et drapé dans son manteau, est d'une grandeur simple, presque familière, sans prétention ni fausse solennité, qui ne manque pas de charme [2]. Ce sont là des mérites que nous retrouverons souvent quand nous étudierons les œuvres anonymes de cette époque, si nombreuses à Troyes ; mais ici, malgré l'exiguïté des figures, ils sont très sensibles et font comprendre la place qu'occupait l'auteur dans l'estime de ses contemporains.

Ils ne la lui témoignaient pas, à vrai dire, par l'élévation de ses salaires : Gailde ne gagna guère durant toute la construction du jubé que 6 sous 3 deniers (10 fr. 25 environ) par jour, tandis que les maçons sous ses ordres recevaient entre 4 et 5 sous (6 fr. 50 et 8 fr. 20) [3] ; de plus, lorsque par hasard il ne paraît pas sur les chantiers, à côté de son nom se trouve le mot *néant*. Et les « extras » étaient rares : quand, à la veille de l'inauguration, au milieu de la fièvre des derniers jours, avec des ouvriers supplémentaires spécialement embauchés, il pose les statues du portail vers le cimetière, refait à la hâte un épi brisé au jubé et en achève la toilette, c'est seu-

1. Assier (*Comptes de la Madeleine*, p. 48) mentionne des statues de Saint Pierre et de Saint Michel que Gailde *mit* en 1517-1518 « sur les deux pilliers de la porte devers le cimetière », à la Madeleine, et Rondot (*Sculpteurs troyens*, p. 77) affirme qu'il les sculpta ; mais on trouve dans un compte relatif à Marc Bachot (Rondot, *ibid.*, p. 86) que ces deux statues existaient antérieurement et qu'elles furent seulement mises en place par Gailde. La somme de trente sous ou 50 fr. qui lui fut payée pour ce travail aurait été bien faible s'il s'était agi de la sculpture même des statues.

2. Ces reliefs ont été remarqués par M. Babeau (*les Prédécesseurs de Gentil*, p. 57), qui les a très finement analysés. La tête de l'évêque est endommagée.

3. Assier, *Comptes de la Madeleine*, p. 42-48.

lement 30 sous qu'on lui donne comme récompense, pas tout à fait 50 francs de notre monnaie. Les marguilliers de la Madeleine étaient moins généreux que les bourgeois du corps de ville, qui, au moment des apprêts de 1500 pour l'entrée attendue de Louis XII, payaient 6 sous 8 deniers, soit près de 11 francs, la journée de Jean Copain et de Nicolas II Cordonnier, organisateurs des fêtes. La situation de Gailde devait pourtant être assez bonne, car lorsqu'en 1512 il perdit un enfant, les funérailles qu'il lui fit furent très honorables : alors que Huguenin Bailly, un maçon qui travaillait sous ses ordres, ne dépensait que 10 deniers pour faire enterrer le sien, soit 1 fr. 40, Gailde y consacrait 2 sous 6 deniers, environ 4 francs, la même somme que des citoyens bien posés, tels que Jehan Girard, notaire, Jehan Prunel, miraclier (marguillier), et M. Oudart de Villemor. De plus, en 1513, on voit sa femme quêter à l'église, ce qui ne devait pas s'accorder à la première venue. Enfin il n'est pas douteux qu'il n'allât de pair avec les meilleurs ouvriers de Troyes, puisque, sans compter l'admiration que ses contemporains témoignèrent à son œuvre, en 1513, les maçons le choisirent pour leur député [1] la même année où Nicolas II Cordonnier était député des brodeurs, peintres et libraires. Gailde survécut peu à l'achèvement de son jubé : il mourut vers 1519 et fut enterré au dessous, attendant, selon son épitaphe, « la fin du monde sans crainte d'être écrasé [2] ».

Nicolas Haslin est un des imagiers troyens dont l'identité est le plus difficile à fixer. L'orthographe de son nom dans les comptes est infiniment fantaisiste; tantôt il s'agit de Havelin, tantôt de Harselin, Hallain, Halins ou Haslin [3]; à la vérité ces incertitudes sont fréquentes alors, et Gailde n'est pas beaucoup plus sûr que lui de la façon dont il se nomme; mais ce qui permet de douter si l'on a affaire à un même personnage, c'est l'écartement des dates extrêmes où ces noms se rencontrent. En 1502-1503 on trouve un Nicolas Halins dans les comptes de la cathédrale [4]; le même est occupé à Saint-Nizier vers 1541 [5]; enfin jusque vers 1550 [6], selon les uns, vers

1. Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 76.
2. Courtalon, *Topographie troyenne*, II, p. 235.
3. Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 81.
4. Pigeotte, *Cath. de Troyes*, p. 114 (note).
5. D'Arbois de Jubainville et André, *Inv. arch. Aube*, série G, t. II, p. 28.
6. Babeau, *les Prédécesseurs de Gentil* (*Ann. Aube*, 1879, p. 63).

1561, selon les autres [1], un Nicolas Hallain figure parmi les ouvriers de Fontainebleau. Il n'est sans doute pas impossible qu'un imagier travaille cinquante ou soixante années de suite, bien que le fait soit assez rare; mais ce qui est difficile à admettre, c'est qu'un homme qui jouissait d'une grande situation dans sa ville et y avait été, toute sa vie durant, parmi les artisans les mieux payés, les comptes en font foi, se soit exilé sur ses vieux jours pour ne plus gagner qu'un salaire mensuel relativement modique de 9 livres (ou 161 fr. 10) [2]. D'autres raisons feraient hésiter, et l'on doit se demander si le sculpteur, de tradition évidemment française, choisi par Jean de Soissons pour tailler les histoires du portail de Martin Cambiche, peut être le même homme qui, sur la fin de sa vie, a travaillé aux « ouvrages de stucq », tout italiens naturellement, des « chambres et estuves » de Fontainebleau. Nous inclinons donc à croire que le Nicolas Haslin de Fontainebleau, qui d'ailleurs était peintre [3], doit être considéré, ainsi que Pierre Haslin, comme un parent de celui de Troyes, et que ce dernier n'est jamais allé besogner avec eux au palais de François Ier et de Henri II. Notre Haslin serait mort vers 1541, date de sa dernière œuvre connue; aussi bien, à partir de 1540, ne figure-t-il plus sur aucun rôle d'impôt [4].

Et ce n'est pas là l'unique difficulté que soulève son identité. On a cru pouvoir ne faire qu'un seul et même imagier de Nicolas Haslin et d'un certain Nicolas le « Flameng » ou le « Flamant », dont le nom revient plusieurs fois dans les comptes [5]. Cette opinion s'appuie sur un texte où il est question de « Nicolas Haslin, dit le Flamant [6] » (1534), et il paraîtrait bien concluant, si un autre, qui lui est opposé, n'était pas tout aussi net : en 1533, Nicolas Haslin et « Nicolas Flament », tous deux tailleurs, habitaient deux maisons différentes [7]. C'est là un fait qu'il est difficile d'infirmer : peut-être même est-il plus probant qu'une simple mention fournie par des comptes parfois bien distraitement tenus. Ce point est loin d'être sans importance, et

1. Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 85.
2. Sur la valeur de l'argent a partir de 1525. cf. Pigeotte, *Cath. de Troyes*, p. 144 (note). Nous admettons avec lui que de 1525 à 1550 la livre représentait 17 fr. 90 et le sou 0,95 centimes.
3. Rondot, *les Peintres de Troyes au XVIe siècle*, p. 162.
4. Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 84.
5. Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 81, et *Peintres de Troyes du XVIe siecle*, p. 149.
6. Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 84.
7. Babeau, *les Prédécesseurs de Gentil*, p. 59; le texte est en note.

il est fâcheux qu'on ne puisse savoir sûrement si Nicolas Haslin, l'un des imagiers les plus féconds que nous rencontrions dans la région au commencement du XVIe siècle, était véritablement « venu de Flandre à Troyes ».

Nicolas Haslin[1], pour en arriver à lui, a été à Troyes un des imagiers les plus occupés, ou plutôt c'est un de ceux sur les travaux de qui les renseignements nous sont parvenus le plus nombreux. C'est lui en effet qui, comme nous l'avons dit, fut choisi par Jean de Soissons pour décorer d'*histoires sculptées* le grand portail de la cathédrale et les comptes nous donnent le détail à peu près complet sans doute de son œuvre et des sommes qui lui furent payées. Mais en 1523-1524, quand il se mit à l'ouvrage, il n'était déjà plus un jeune homme; il devait être dans toute la force de l'âge, car depuis vingt ans déjà il besognait dans les diverses églises de la ville. En 1502-1503, il avait exécuté pour la fabrique de la cathédrale divers travaux, mais sans importance [2], et que l'on peut considérer comme ses débuts sur les chantiers; il avait été employé ensuite à la Madeleine où, on l'a vu, Gailde lui confiait en 1512-1513 la taille de « trois ymaiges en rondeaulx pour le devant du jubé [3] », moyennant 5 sous (8 fr. 20); l'année suivante, il faisait pour la même église un « reliquière de bois en fasson de couppe », destiné, semble-t-il, à une relique de saint Loup et qui lui était payé 18 sous (29 fr. 52) [4]. La modicité de ces prix, particulièrement en ce qui touche les « ymaiges en rondeaulx », tendrait à prouver que Haslin était encore à ce moment un tailleur fort obscur, puisque les simples maçons qui travaillaient avec Gailde ne se faisaient guère des journées de moins de 5 sous; or il serait assez malaisé assurément à n'importe quel ouvrier de tailler trois « images » en un jour, et ces trois images-là notamment. Car il paraît bien qu'il s'agit des petits sujets placés dans des quadrilobes au-dessus de chacune des arcades du jubé du côté de la nef et qui existent encore; on n'imaginerait pas autrement à quoi pourrait s'appliquer ce mot *rondeaux*, et le chiffre de trois ne coïncide qu'avec ces reliefs (fig. 11 et 13) [5].

1. Sur Haslin, voir Assier, *Arts et artistes*, p. 142-144; Pigeotte, *Cath. de Troyes*, 113-120; Rondot. *Sculpteurs de Troyes*, 81-85; Babeau, *les Prédécesseurs de Gentil*, p. 61.
2. Pigeotte, *Cath. de Troyes*, p. 114 (note).
3. Assier, *Comptes de la Madeleine*, p. 46.
4. Assier, *id.*, p. 27.
5. Malgré la clarté de l'article du compte (« pour avoir taillé », etc.), il n'est peut-être pas interdit de se demander si ces cinq sous ne seraient pas seulement un

Ces trois reliefs[1] sont importants pour nous, puisqu'ils demeurent le seul ouvrage de Haslin en possession de son état civil. Certes, pas plus que les deux petites figures des pilastres ne nous révèlent tout l'art de Gailde, ils ne sauraient nous donner une idée complète du talent de Haslin; mais malgré leur peu d'importance, malgré les mutilations qu'ils ont subies (toutes les têtes, brisées à la Révolution, ont été refaites en plâtre), ils peuvent nous fournir quelques utiles indications. Dans le « rondeau » du milieu, le *Christ* est debout bénissant : cette figure est faible et il n'y a rien à en dire; elle prouve seulement une fois de plus que nos imagiers troyens, même les meilleurs, avaient rarement le don du sublime. Avec les deux sujets des rondeaux de gauche et de droite, deux *Saintes* et deux *Saints*, Haslin reprend ses avantages; peut-être même les reprend-il un peu trop, car il en agit bien familièrement avec ces personnages. Non seulement il les assied, ce qui est une posture peu révérencieuse en présence du Christ, mais il en fait de bons bourgeois[2] et les habille comme tels. Les *Saintes*, avec leurs longs cheveux tombant sur les épaules, leurs robes brodées et leurs bijoux, les *Saints* avec leurs vêtements serrés à la taille sont pris évidemment sur le vif et pareils exactement aux riches paroissiens qui venaient prier devant eux. Mais si la solennité manque totalement, l'émotion n'est point du tout absente, et le geste est même fort heureusement indiqué, cette sorte d'inclinaison à la fois respectueuse et passionnée des corps vers le Seigneur. De tels morceaux ne pouvaient occuper qu'une place bien secondaire dans l'œuvre de Haslin, mais ils sont pour nous faire regretter plus vivement encore la perte de son ouvrage principal, la décoration du grand portail de la cathédrale.

C'est là, sans doute, qu'il avait donné sa mesure : malheureusement l'œuvre a disparu tout entière pendant la Révolution : les statues ont été arrachées et brisées, et les ornements des tympans et des voussures martelés; les traces de martelage elles-mêmes ont été

acompte, à moins qu'il ne s'agisse d'une erreur de transcription de la part du scribe, ou plus simplement encore d'une faute de lecture. — M. Babeau, *les Prédécesseurs de Gentil*, p. 57, a hésité à faire le rapprochement, et malgré le compte qui dit *trois*, il donnerait plutôt à Haslin les *deux* figures en petit relief que nous avons attribuées à Gailde lui-même.

1. Nous remercions M. le curé de la Madeleine d'avoir bien voulu nous faciliter l'étude de ces curieux morceaux.

2. On serait tenté de les prendre pour des donateurs, mais dans ce cas, malgré les grandes libertés qu'on prenait alors avec les règles de l'iconographie chrétienne, ils seraient à genoux.

effacées et la pierre ne présente plus aujourd'hui, partout où elle n'a pas été complètement renouvelée, qu'un aspect lisse où rien n'est plus lisible, même des contours des sculptures d'autrefois. Cette restauration, qui n'a rien de particulièrement agréable à l'œil, est fort regrettable au point de vue historique, car il est devenu impossible de se faire une idée de la disposition décorative adoptée par Martin Cambiche et Jean de Soissons, et réalisée par Haslin. Comment étaient composés les tympans, ces tympans démesurément hauts et où tout un peuple de pierre pouvait évoluer à l'aise? la décoration était-elle formée par des histoires se développant en longues lignes parallèles au linteau, ou, comme il arrive d'ordinaire en Champagne à cette époque, par des statuettes posées sur des socles très saillants et couronnées de pinacles industrieusement refouillés? C'est ce qu'on ne saurait plus rechercher sur le monument soigneusement raclé, et les documents ne nous renseignent pas plus clairement. Les rares reproductions que nous possédons du portail antérieures à la Révolution, celle du *Breviarium trecense* (1718) [1] et celle des *Mémoires historiques et critiques* de Grosley (1812, avec des planches plus anciennes; t. II, p. 250) sont à trop petite échelle et ne paraissent pas assez scrupuleusement traitées dans les détails pour qu'on puisse en rien inférer de certain; notons pourtant que la planche de Grosley attribue cinq statues au tympan de la porte centrale. Il est bien difficile de considérer le vitrail de Linard Gontier, aujourd'hui conservé à la bibliothèque de Troyes et représentent l'entrée de Henri IV à Saint-Pierre [2], autrement que comme une représentation de quasi-fantaisie, bien qu'il soit daté de 1621 et l'œuvre d'un Troyen. Quant aux comptes, s'ils abondent en renseignements sur la « façon des histoires », ils ne nous disent rien sur la place précise qu'elles devaient occuper, et nous en sommes réduits aux conjectures. Or la plus vraisemblable à notre gré, la plus conforme à la disposition générale des tympans, beaucoup trop allongés pour avoir jamais pu être partagés simplement en compartiments parallèles, sans compter l'indication fournie par la planche de Grosley, nous paraît être la décoration de ces tympans au moyen de statuettes isolées, au nombre de trois ou de cinq, encadrées d'ornements architecturaux plus ou moins compliqués, les « histoires » de Haslin étant reléguées dans les voussures.

1. Cité par Babeau, dans *les Prédécesseurs de Gentil*, p. 62, note 1.
2. Rep. dans l'*Annuaire de l'Aube*, 1882.

C'est en effet à des « histoires » seulement que nous le voyons travailler; il n'est question qu'une fois à son propos de statues, et l'on doit croire qu'il n'a fait aucune de celles qui décoraient les niches du portail; aussi bien, n'étaient-elles sans doute pas encore posées pour la plupart, si même elles le furent jamais toutes[1]. Il se mit à l'ouvrage en 1521-1522, et son premier travail fut une série d'histoires de la Passion; l'entreprise devait être assez considérable, puisqu'un seul acompte qu'il reçut se montait à « six escuz soleil » ou 12 livres tournois (384 francs). Mais bien que ce fût une commande pour la cathédrale, on ne sait pas s'il s'agissait là déjà de la décoration du grand portail, et c'est l'année suivante seulement (1522-1523) qu'il passe un marché avec Jean de Soissons pour « une histoire de sainct Pierre [à] asseoir au beau portail de ceste église ». Dès lors, la série est ininterrompue, et jusqu'en 1527, en cinq ans, il ne fournit pas au maître de l'œuvre moins de trente-cinq groupes de toutes sortes[2]. Ce sont des histoires de saint Pierre pour la tour

1. Nous examinons la question plus loin, IIIe partie, chap. I, p. 265.

2. Nous croyons devoir donner ici le texte des comptes de la cathédrale relatifs aux commandes et aux payements faits à Nicolas Haslin pour ses travaux au grand portail; il a déjà été publié par Pigeotte (*Cath. de Troyes*, p. 114-118) et par Rondot (*Sculpteurs de Troyes*, p. 82-84) : c'est la copie de Rondot que nous reproduisons :

1523-1524. « ... Pour quatre histoires de la vie sainct Pierre qu'il a faictz pour asseoir ou premier portail devers la rue, paié... xij l. t. » (214 fr. 80.)

12 août 1524. « ... Pour une hystoire de la vie sainct Paul faicte par luy pour asseoir ou portail neuf de Sainct Paul, pour ce paié... lx s. » (57 fr.)

11 octobre 1524. « ... Pour deux autres histoires de Simon Magus, dont l'une signiffie que icelluy Magus en cuydant voler se laissa cheoir et se rompit le col et l'autre comment les chiens luy dessirèrent sa robe, pour ce à luy paié... vj l. » (107 fr. 40.)

18 octobre 1524. « ... Pour une autre histoire comment sainct Pierre deslya les chiens de Simon Magus qui coururent à luy et désirèrent ses habits, pour ce à luy paié... lx s. » (57 fr.)

18 décembre 1524. « ... Baillé la somme de soixante sols sur le commencement des histoires de la Passion continuant comment Nostre-Seigneur fut bastu à l'estache... »

1er avril 1525. « ... Dix sols tournois qui luy estoient dhuz pour histoire dessusdict et soixante-dix sols tournois pour histoire comment Job fust bastu du diable, à luy payé... iiij l. » (71 fr. 60.)

13 avril 1525. « ... Pour histoire comment sainct Paul fut baptisé de Ananias, cy... lxx s. » (66 fr. 50.)

23 avril 1525. « ... Pour une histoire comment sainct Paul fut descolley par Néron, empereur de Romme... iiij l. » (71 fr. 60.)

6 mai 1525. « ... Pour une histoire comment sainct Paul preischeit les juifs en prison, à luy paié... lxx s. » (66 fr. 50.)

4 juin 1525. « ... Pour une histoire comment sainct Paul print lettres de l'évesque de Jhérusalem affin d'avoir puissance pour persécuter les Xprestians et est la première histoire du portail de Sainct Paul, à luy paié... lxx s. » (66 fr. 50.)

18 juin 1525. « ... Comment sainct Paul fust ensevely par ses disciples, paié... lxx s. » (66 fr. 50.)

3 février 1526. « ... Pour une histoire contenant la résurrection nostre Seigneur pour mettre audict grant portail... lxx s. » (66 fr. 50.)

du nord; pour l'autre tour, toute une suite d'histoires de saint Paul, et des histoires de la Passion pour la porte centrale. En moyenne, chaque groupe est payé 70 sous, soit 66 fr. 50, ce qui est, pour le temps, une rémunération fort honorable. La preuve d'ailleurs que Haslin avait satisfait le chapitre, c'est que, le travail terminé, il lui fut « paié pour récompense des hystoires qu'il [avait] faictes pour les portaux et tours » une somme de 60 sous, soit 57 francs de notre monnaie. Il continua d'ailleurs à être employé sur les chantiers de la cathédrale : l'année suivante, en 1527-1528, il faisait moyennant 16 livres (286 fr. 40) les armoiries du dauphin, en pendant sans doute aux « deux anges tenant l'escu de France avec l'ordre » (de Saint-Michel) qu'il avait sculptés un an auparavant et pour le même prix à la porte Saint-Pierre, et, en 1530-1531, il marchandait « à Messeigneurs de faire trois ymaiges, assavoir *Nostre Dame de Pitié* [avec] *sainct Jehan* et la *Madgeleine* aux deux boutz[1] ». Ce dernier travail, qui lui fut payé 36 livres ou 644 fr. 40, est un des plus importants qu'il ait entrepris : il n'est pas impossible qu'il ne s'agisse

1526. « ... Pour trois histoires pour mettre audict portail, — l'une contenant comment Jonas sortit du ventre de la balaine qui est figure de la résurrection Nostre Seigneur, — une autre comment sainct Paul fut dévallé en une corbaille par dessus les murs de Damassène, et l'autre comment sainct Paul résucita Patrocle, boutailler de Néron, qui estoit cheu d'une fenestre et se tua, paié... x l. x s. » (188 fr. 50.)

« Pour une histoire contenant comment sainct Paul convertit saint Denis, qui estoit payen, à la foi xprestienne, payé la veille de Pasques... lxx s. » (66 fr. 50.)

28 avril 1526. « ... Pour une histoire contenant comment sainct Paul presche le nom de Jhésus, paié... lxx s. » (66 fr. 50.)

26 mai 1526. « ... Pour deux histoires pour le portail Sainct Paul, l'une d'icelles contenant comment sainct Paul fust battu de verges par les Juifs, et l'autre comment sainct Paul chassa le diable du corps d'une femme nommée la Philippucienne... à luy payé... vij l. » (125 fr. 30.)

« ... Pour deux hystoires pour le grant portail ou milieu assavoir l'une comment Nostre Seigneur fut baffetti yeulz bandez et comment il fut coronné du chappeau d'espine, pour ce à luy paié... vij l. » (125 fr. 30.)

« ... Pour une hystoire contenant comment Pillatte monstre Nostre Seigneur aux Juifs en disant : Ecce Homo, payé la somme de... lxx s. » (66 fr. 50.)

25 janvier 1527. « ... Pour une hystoire comment Pillatte jugea Nostre Seigneur et qui lava ses mains, à lui payé... lxx s. » (66 fr. 50.)

10 février 1527. « ... Pour une hystoire comment Dieu porte sa croix ou mont Calvaire, pour ce payé... lxx s. » (66 fr. 50.)

2 avril 1527. « ... Pour une hystoire comment Nostre Seigneur fust descendu de la croix par Joseph et Nichodemus, à lui paié... lxx s. » (66 fr. 50.)

6 avril 1527. « ... Pour trois histoires, — c'est assavoir le premier comment Nostre Seigneur descendit ès enfers, le deuxiesme comment il fust mis ou sépulcre, et le troisiesme comment Nostre Dame de Pitié tient Nostre Seigneur sur ses genoulx après ce qu'il fust descendu de la croix, à lui paié... x l. x s. » (188 fr. 50.)

1er juin 1527. « ... Pour deux histoyres, — une comment on liève Nostre Seigneur avec la croix, et l'autre comment il est pendu en la croix, pour ce à luy payé... viij l. » (143 fr. 20.)

1. Pigeotte, *Cath. de Troyes*, p. 118. — La *Pitié* informe que l'on voit aujourd'hui à cette place est moderne.

des trois statues placées dans des niches au gable de la porte centrale, à la hauteur de la galerie du premier étage : si cette supposition est exacte, ce seraient là les seules statues sorties, à notre connaissance, des mains de Haslin. Il va sans dire qu'elles ont été détruites, comme tout le reste.

Pendant ces années où il fut occupé au portail de la cathédrale, on ne voit pas que Haslin ait guère pu travailler à autre chose; en 1525-1526, il fait pour 40 sous (38 francs) quatre petits prophètes destinés au *bayart* ou châssis « à porter la sainte hostie le jour du Sainct-Sacrement » et Nicolas II Cordonnier les dore de fin or bruni[1]; en 1526-1527, il grave une plaque de fondation en cuivre, pour le même salaire, et fait, moyennant 30 sous (28 fr. 50), des patrons en bois de sainte Marguerite et d' « ung petit Dieu », pour un reliquaire, avec « ung petit lyon » qui lui servira de pied, et c'est tout. Il est peu vraisemblable que, le portail fini, il se soit reposé; mais, à partir de ce moment, les comptes deviennent à peu près muets sur lui : si on ne l'identifie pas avec Nicolas le Flamand, dont le nom revient plusieurs fois entre 1530 et 1540, on ne trouve à son actif qu'un petit travail de 40 sous (38 francs) en 1531, toujours à la cathédrale, « pour avoir remis à point le petit oreloge,.... en sorte et manière qui torne[2] ». Puis dix ans se passent et on le rencontre une dernière fois : en 1541, Jean Huyard, chanoine de Saint-Pierre et doyen de Lirey, ordonnait en mourant que l'on fît, en mémoire de lui, dans l'église Saint-Nizier « trois parquets d'hystoires » dont il avait donné la description; les exécuteurs testamentaires en chargèrent Haslin, qui reçut en payement 90 livres, soit 1 611 francs[3]; c'est tout ce que l'on sait de ce travail qui, à en juger par le prix, devait être extrêmement important.

Peut-on essayer de remédier au silence des comptes et de remplir quelques-unes des années pendant lesquelles ils sont muets? Les hypothèses ne seront pas notre fait, pour l'ordinaire, et nous accepterons d'ignorer ce que le temps et les révolutions nous ont dérobé; pourtant, quelques rapprochements ici sont tentants. C'est à Haslin,

1. Lalore, *Inventaires des principales églises de Troyes*, p. CCXXII, et Rondot, *Sculpteurs troyens*, p. 82.
2. Rondot, *Sculpteurs troyens*, p. 84.
3. D'Arbois de Jubainville et André, *Inv. arch. Aube*, série G, t. II, p. 28. Cette somme est d'une importance si rare que, n'était M. d'Arbois de Jubainville, nous croirions à une erreur de lecture; on peut admettre cependant que le prix de la peinture était compris, et l'on sait combien l'or, l'argent et l'azur étaient alors chers.

disions-nous, que les exécuteurs testamentaires de Jean Huyard s'adressèrent pour les « histoires » que le chanoine avait ordonné de faire à Saint-Nizier; or ce Huyard nous est connu : ses armes se retrouvent sur un retable qui était jadis dans son église de Lirey[1] et il y a tout lieu de croire qu'il lui avait donné également celui dont les débris ont trouvé refuge dans l'église voisine de Crésantignes. Ces deux morceaux, le second surtout (fig. 44), sont des œuvres intéressantes, où le caractère bien observé des costumes et l'émotion discrète de certains personnages tranchent fort avantageusement sur la banalité des habituelles représentations des scènes de la *Passion*; or ce sont des qualités que nous avions rencontrées déjà aux petites « figures en rondeaulx » de la Madeleine, et, si les mutilations nous permettent d'en juger encore exactement, il y a des analogies assez proches entre les deux Saints assis du jubé et quelques-uns de ces personnages de Crésantignes accoudés à un balcon, qui assistaient à une *Flagellation* aujourd'hui disparue. Peut-on conclure de l'identité du donateur et de la parenté de certaines parties à une identité de main? Encore une fois l'hypothèse est séduisante. Il ne serait pas moins tentant peut-être de noter les analogies qui existent entre les figures des mêmes rondeaux et l'un des monuments les plus célèbres de l'art gothique troyen, la *Visitation* de Saint-Jean[2] (fig. 54); si l'exécution de ce beau morceau semble plus délicate que celle des sujets du jubé de la Madeleine, le caractère est le même; et le groupe de Saint-Jean, nous le verrons, étant des environs de 1520, rien, dans sa date, ne s'opposerait à ce qu'il fût l'œuvre plus réfléchie, plus mûre et plus parfaite du jeune imagier qui enlevait en 1512-1513 d'un ciseau rapide, mais habile, les petits reliefs du jubé de Gailde et devait devenir un des grands maîtres de la sculpture troyenne.

Sans nous aventurer davantage sur un terrain singulièrement glissant, ajoutons en terminant qu'à partir de 1542, Nicolas Haslin disparaît. On a prétendu le retrouver à Fontainebleau, où il serait allé, en compagnée d'autres imagiers troyens dont nous nous occuperons par la suite, offrir ses services aux artistes italiens; mais pour les raisons que nous avons dites, nous ne croyons pas à cet exode. Haslin besognait à Troyes depuis quarante ans au moins; il était vieux

1. Il a passé depuis au musée de South-Kensington, à Londres, voir plus loin, p. 132.
2. M. Babeau les a signalées en passant dans les *Prédécesseurs de Gentil*, p. 57.

et vraisemblablement à son aise après les travaux nombreux et lucratifs qu'il avait exécutés; on peut très raisonnablement admettre qu'il soit mort après l'achèvement de ses « parquets » de Saint-Nizier. Haslin habitait « près la Licorne », dans la Grant-Rue [1].

Entre Nicolas Haslin et Jacques Bachot [2] il n'y a, semble-t-il, qu'un point commun : c'est que, contrairement à la plupart des imagiers troyens du commencement du XVIe siècle, qui ont été les uns peintres et imagiers, tels les Copain et les Cordonnier, les autres maçons et imagiers, comme Gailde, ils n'ont été l'un et l'autre qu'imagiers. Mais tandis que Haslin faisait toute sa carrière dans sa ville natale, se consacrant presque uniquement, autant du moins que nous pouvons le savoir, à la décoration du grand portail de la cathédrale, Jacques Bachot est au contraire un artiste nomade. Après avoir besogné à Troyes quelques années, il s'en va à Joinville travailler aux tombeaux des princes lorrains; puis on le rencontre à Saint-Nicolas-du-Port, près de Nancy; il revient enfin dans sa patrie [3], et y exécute divers ouvrages que, profitant sans doute de sa réputation, il se fait payer fort cher [4]. Dans l'intervalle de ses voyages, il avait trouvé moyen, en 1513, de se faire élire député des « libraires, brodeurs, peintres et tailleurs d'images » [5]. Et il y a ceci de curieux dans son cas, qu'il fut héréditaire : Marc Bachot, qui était sans doute son fils, fut aussi quelque peu nomade, ce qui, sa femme nous l'apprend [6], ne laissait pas d'avoir pour son ménage divers inconvénients.

Le nom de Jacques Bachot se rencontre pour la première fois en 1493 parmi les sculpteurs de la Belle Croix; il y travailla en compagnie de Nicolas II Cordonnier, faisant « les mosles et patrons des

1. Un Jean Arselin aurait été employé en 1548 aux décorations de l'entrée de Henri II; est-ce une transformation du nom de Haslin et faut-il voir en lui un parent de Nicolas?

2. Sur Jacques Bachot, voir Dom Calmet, *Histoire de Lorraine*, t. IV, Bibliothèque lorraine, col. 69; Emeric David, *Histoire de la sculpture française* (p. 324, note de Du Seigneur); Assier, *Arts et artistes*, p. 141; Rondot, *Sculpteurs troyens*, p. 78-80; Babeau, *les Prédécesseurs de Gentil*, p. 59-60.

3. Du Seigneur le dit Lorrain, mais sans donner de preuves de son affirmation. (E. David, *la Sculpture française*, p. 324.)

4. « Châteaurou, bourgeois de Troyes en Champagne, dans son voyage manuscrit qu'il fit à Saint-Nicolas en 1532, dit que ce Jacques Bachot, tailleur d'images, était un des plus singuliers ouvriers du royaume de France. » Dom Calmet, *Bibl. lorraine* (Nancy, 1751, fol.), col. 69. Serait-ce le même que le Jehan Chatouru « marchand demourant à Troyes qui a fait les payemens » à Costerel, le fondeur du tombeau de Henri de Lorraine à Joinville? (*Annuaire de la Haute-Marne*, 1844, p. 183.)

5. Rondot, *Sculpteurs troyens*, p. 78.

6. Babeau, *les Prédécesseurs de Gentil*, p. 60.

fleurs de lix, coronnes, estoilles et guimberges.... pour revestir et embellir la couverture de plomb des posteaux »[1]. La besogne est, semble-t-il, assez mince, et l'ouvrier devait être jeune encore à ce moment. Il y a lieu de croire au contraire qu'il était dans la force de l'âge quand Henri de Lorraine, évêque de Metz, l'employa quelques années après aux travaux de son tombeau et de celui de plusieurs membres de sa famille dans l'église Saint-Laurent, à Joinville. « Monsieur de Metz » était en relations suivies avec Troyes, puisque vers 1501-2[2] il donnait une verrière à la cathédrale; aussi ne doit-on pas s'étonner s'il fit appel à un imagier troyen pour les grands travaux qu'il méditait. L'entreprise, en effet, est une des plus notables auxquelles des imagiers champenois aient pris part; malheureusement, bien que les comptes en aient été conservés, ils ne sont pas trop clairs et il est difficile d'apprécier la part exacte qui revint à Bachot et l'importance de sa collaboration[3].

C'est en 1495, le 1er octobre, que le travail commença, et les derniers mémoires ne furent arrêtés que le 2 décembre 1504; on y employa donc neuf années, et tout fait croire que, sous le contrôle d'Arnoul Vivien, chanoine de Troyes et secrétaire de l'évêque, les imagiers ne chômèrent pas. Le plus important des tombeaux était celui de Henri de Lorraine lui-même. La statue de cuivre jaune, représentant le prélat à genoux et en habits épiscopaux, s'élevait dans une chapelle, adossée au mur, sur un soubassement recouvert d'une dalle noire en marbre de Dinan, avec des figures de saints tout autour; un « tabernacle » ou dais de pierre, supporté par des colonnes de cuivre, couronnait le monument, et une lame portant l'épitaphe, ainsi que des armoiries et des crosses épiscopales, également en cuivre, complétaient la décoration. Le tout était haut de cinq pieds. C'était, on le voit, une œuvre considérable, et mieux encore que toute description, le temps et les sommes qui y furent dépensés le prouvent. La statue, commandée le 23 mai 1496, était terminée au 1er août 1500 et les ornements de cuivre, visés dans un mandement du 4 août 1500, étaient payés le 10 mars suivant. Quant aux travaux de « charpente, maçonnerie et ferrements » de la table de marbre

1. Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 78, et Det, *la Belle Croix*, p. 95.
2. Pigeotte, *Cath. Troyes*, p. 49-50.
3. Ces tombeaux furent détruits pendant la Révolution. Cf. Bonnaffé, *le Mausolée de Claude de Lorraine* (*Gaz. Beaux-Arts*, 1884, t. XXX).

noir, ils étaient en train en 1500, et devaient être achevés en 1502, puisque la quittance de payement est datée du 14 décembre de cette année. Tout le travail de fonte avait été accompli par « Henrion Costerel (ou Costeret), fondeur à Troyes », qui avait reçu pour la statue 1 100 livres tournois (35 000 francs) et pour les ornements 100 florins d'or du Rhin, « tant pour ses pertes en la façon de la dite sépulture de cuivre, qu'à charge de la parfaire ». Quant à Jacques Bachot, il avait, nous disent les comptes, « taillé et assis la pierre de marbre faisant le soubassement » et, avec d'autres ouvriers, il avait été chargé du gros œuvre; c'est la seule mention que nous ayons de lui, et encore, ne possédant qu'une quittance pour un payement en bloc, ne savons-nous même point combien il toucha pour cette partie de son travail [1].

1. Voici ce que Piganiol dit de ce monument, dans sa *Description de la France*, éd. de 1753, III, p. 266 : « Au bas de l'aile droite de l'Eglise, est la Chapelle d'Henri de Lorraine, évêque de Metz, ainsi nommée parce qu'il la fit bâtir, et la choisit pour y être inhumé. Son tombeau est contre la muraille vis-à-vis de l'autel du côté de l'Evangile. Il est de cuivre, et est élevé de cinq pieds. La statue d'Henri est au-dessus. Il est à genoux et en habits épiscopaux. Ce tombeau est orné au pourtour de figures de saints, et est entouré de cartouches où sont les armoiries de sa maison. »

Une partie des documents relatifs à ce tombeau a été publiée dans l'*Annuaire de la Haute-Marne* (*Sépulture des anciens seigneurs de Joinville*) de 1844. M. Roserot, ancien archiviste adjoint à Chaumont, a bien voulu nous communiquer les extraits suivants qu'il a tirés des archives du département :

Compte présenté à Henri de Lorraine, évêque de Metz, par Arnoul Vivien, chanoine de Troyes, son secrétaire, des recettes et dépenses faites par lui pour l'exécution du testament du dit évêque depuis le 1er octobre 1495 jusqu'au 2 décembre 1500.

Fol. 14, v°, « *à Henrion Costerel, fondeur demeurant à Troyes*, 1 100 livres tourn. » pour la sépulture de cuivre jaune du dit évêque en la chapelle qu'il a nouvellement fait faire en l'église Saint-Laurent de Joinville (mandements des 23 mai 1496 (ordre de faire la sépulture), et 1er août 1500 (avec quittance de Costerel).

Fol. 17, v°, « *à Henrion Costerel, fondeur demeurant à Troyes* », 100 florins d'or du Rhin, tant pour ses pertes en la façon de la dite sépulture de cuivre, que à charge de la parfaire (lame de cuivre pour l'épitaphe; une colonne de cuivre pour soutenir le coin du tabernacle de pierre étant sur la sépulture; crosse de cuivre semblable à celui de la sépulture, à placer derrière l'autel du chœur, pour y mettre le « vaisseau et repositoire » du Saint-Sacrement (mandement du 4 août 1500, et quittance de Coterel du 10 mars suivant).

Fol. 18, v°. Par mandement du 10 juillet 1500 l'évêque a commandé les travaux de charpente, maçonnerie et ferrements pour asseoir la table de marbre noir « que puis naguère il a fait amener de la perrière de Dinan auprès de la dite église », et le paiement des salaires de Jacques Bachot et autres ouvriers qui mettront en état ladite pierre. Ouvrages non encore terminés.

Fol. 19, v°. Compte arrêté par l'évêque le 21 mars 1500 :

« Jacques Bachot tailleur d'ymaiges demourant à Troyes la somme de... vingt-sept dix livres tournois... Premiers... pour avoir taillé et assis la pierre de marbre faisant le soubassement de la sépulture de mon dit seigneur que puis naguères il a fait mettre et asseoir en sa chapelle de nouvel ediffiée en l'église collégiale de Saint-Laurent de Joinville. »

Ce payement s'appliquait en même temps à divers autres travaux de Bachot.

Ce dernier article a été publié par Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 78-79; c'est d'après sa copie que nous le reproduisons. Les articles précédents sont inédits, et nous remercions M. Roserot de nous les avoir communiqués.

L'autre tombeau était celui du comte Ferry II de Lorraine, seigneur de Joinville, et de sa femme, Yolande d'Anjou, fille du roi de Sicile. Les statues, en cuivre comme celle de Henri de Lorraine, mais couchées et non plus agenouillées, reposaient, elles aussi, sur une dalle de marbre noir; seulement le monument, quoique placé au milieu du chœur, était moins grand : il n'était élevé que de trois pieds. Les comptes nous apprennent que c'est Jacques Bachot qui, là aussi, avait taillé la dalle et le soubassement. Il avait fait encore d'autres travaux dans l'église, sur l'ordre et aux frais de l'évêque : deux petits autels placés sous le jubé, et le grand autel; pour toute sa collaboration, il avait reçu 150 livres, soit 4 923 francs [1].

C'est là une forte somme, et qui prouve l'importance des travaux exécutés par Jacques Bachot; et pourtant le détail qu'en donnent les comptes ne paraît pas devoir comporter une pareille dépense : il ne s'agit, après tout, que de la taille de dalles, qui forcément étaient unies, et de soubassements. Mais ceux-là sans doute étaient fort ornés, et puisque nous savons que le tombeau était décoré « au pourtour de figures de saints », on peut croire que ces statues, ou plutôt ces statuettes, vraisemblablement en marbre, étaient de la main de Jacques Bachot. Rien n'empêche non plus de croire que les trois autels auxquels il travailla étaient moins simples que la note du compte ne le semble dire. Mais est-il permis d'aller plus loin? Il y a en effet un problème qui se pose relativement à ce Henrion Costerel, à ce troyen dont nous rencontrons ici le nom pour la première fois et que

1. Voici la suite des extraits du compte que nous citions plus haut; ils ont déjà été publiés par Rondot, *art. cité*, p. 79-80. Voir aussi *Annuaire de Haute-Marne*, 1844 (*art. cité*).

« A Jacques Bachot, tailleur d'ymaiges, demourant à Troyes, la somme de huit-vingt livres tournois, c'est assavoir sept-vingt dix livres tournois pour sa peine et salaire avoir faict de son mestier les ouvrages cy après déclarez :

Premiers [pour la tombe de Henri de Lorraine; voir plus haut.]

« Item, pour avoir taillé et assis la tombe de marbre, ensemble les soubzbassements que mond.seigneur a fait mectre et asseoir au cueur de ladite eglise, soubz les sépultures de feuz de glorieuse recordation monseigneur le comte Ferry et madame Yolant d'Anjou, jadis son espouse;

Item, « pour avoir taillé et assis les deux tables en pierre de marbre, ensemble les soubzbassements des deux petits autelz que mondit seigneur a fait mettre et asseoir soubz le jubé de lad. église Sainct Lauren, avec une autre table en pierre de marbre pour servir au grant autel dud. cueur d'icelle église »;

et 10 livres tournois que mondit seigneur a données et octroyées audit Jacques pour le drap d'une robe...

(Suivent mandement du 10 septembre 1502, et quittance de Bachot du 14 décembre suivant.)

Le monument a été reproduit d'une façon peu exacte, semble-t-il, par dom Calmet (*Hist. de Lorraine*, t. III, pl. IV).

nous ne retrouverons plus, à ce fondeur d'un singulier mérite, puisqu'il lui est payé pour la seule statue de Henri de Lorraine la somme énorme de 1 100 livres tournois (35 000 francs), sur lequel pourtant les archives de Troyes sont muettes au point que ni Assier, ni Rondot, ni aucun des nombreux chercheurs locaux ne l'ont signalé. S'il n'a été que fondeur, rien de plus explicable que ce silence : on paraît avoir fait à Troyes fort peu de statues en bronze, et la Belle Croix est un des seuls monuments où ce métal ait été employé ; le rôle des fondeurs, quelque habiles qu'ils pussent être, se bornait donc généralement à l'exécution des cloches ou de ces grands bénitiers, de forme si élégante dans leur simplicité, que l'on rencontre en grand nombre dans la Champagne méridionale [1] ; le souvenir des fabricants de ces objets d'usage courant peut fort bien avoir disparu. Mais si Costerel était assez habile ouvrier pour établir la statue, de grandeur naturelle, d'un évêque agenouillé et drapé dans son manteau, ce serait là, il faut le reconnaître, un mystère assez difficile à admettre. Aussi, de même que nous avons émis des doutes sur l'attribution de tout le projet et des principales statues de la Belle Croix à cet autre mystérieux fondeur, Henri le Sarrurier, croirons-nous volontiers que Henrion Costerel obéissait à une volonté plus haute et qu'il ne fit que couler en bronze le modèle préparé par un « tailleur » de profession. On a prononcé le nom de Francesco de Laurana pour le monument de Ferry II, identifiant avec ce sculpteur un certain « maître Laurens le fondeur » qui aurait travaillé à ce tombeau ; mais sans prendre parti sur cette attribution, que l'incertitude au sujet de ce maître Laurens rend peut-être un peu hasardée [2], ne pourrait-on songer pour la statue de l'évêque de Metz tout au moins à Jacques Bachot, le sculpteur le plus considérable que l'on signale à Joinville et « l'un des plus singuliers, nous le savons, du royaume de France » ? Nous reconnaissons que ce n'est qu'une hypothèse, mais peut-être n'est-elle pas inadmissible.

Quoi qu'il en soit, on ne saurait douter que Henri de Lorraine ne

1. A Brienne, à Virey-sous-Bar et dans bien d'autres églises. M. Fichot en a reproduit quelques-unes, notamment celle de Villemaur, *Stat. mon.*, t. II, p. 264.

2. C'est M. Max-Werly qui a proposé l'identification fort ingénieuse de Laurana et de maître Laurens (*Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions*, 1899, p. 257 et E. Muntz, *Les dernières années du sculpteur Laurana*, *Chronique des Arts* du 21 avril 1900) ; mais la participation de ce maître Laurens aux travaux du tombeau de Ferry II n'est connue que par des affirmations de H. Lepage (*Bull. de la Soc. d'archéologie lorraine*, t. I, p. 101 et 178 et t. III, p. 27), affirmations que n'appuie aucun texte et qui sont de plus inexactes sur certains points ; il est donc dangereux de s'y fier.

fût vivement satisfait des services de Jacques Bachot puisque, les travaux achevés, il lui octroyait le présent, vraiment rare à cette époque, de 10 livres tournois ou 328 fr. 20, « pour le drap d'une robe [1] ». Aurait-il agi ainsi avec un simple maçon ornemaniste? De plus, quand le prélat fut mort (20 octobre 1505), c'est toujours Bachot, sans doute rentré dès lors à Troyes, qui fut mandé à Joinville pour organiser les funérailles solennelles; il fit la « représentation » du défunt, vraisemblablement en cire, pour être placée sur le lit de parade lors du service du 5 novembre, vaqua pendant quinze jours « à la conduite des ouvriers et devis de ce qui estoit à faire », et reçut pour cela 10 livres tournois (328 fr. 50), sur lesquels il devait se payer ses débours et ses honoraires. La même somme à peu près, 10 l., 12 s. (environ 345 francs) lui fut attribuée pour avoir fait, en collaboration avec le peintre Bernard Borchon, 101 écussons, dont 21 avaient les alérions faits d'argent fin [2].

Au moment de la mort de Henri de Lorraine, Jacques Bachot ne passa qu'une quinzaine à Joinville et, sitôt les funérailles terminées, il retourna à Troyes reprendre ses travaux en cours. On peut croire en effet que sa collaboration aux tombeaux élevés par l'évêque de Metz n'avait pas nui à sa réputation, et qu'il ne tarda pas à devenir l'un des imagiers les plus occupés de la ville. Dès 1504-1505, il taillait pour la cathédrale un *Saint Pierre* [3]; en 1506-1507, c'était une *Notre-Dame de Pitié* qu'il sculptait pour Saint-Jean, travail important qui comportait aussi deux anges et un certain « ouvrage autour »

1. Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 79.
2. Suite du compte d'Arnoul Vivien (communication de M. Roserot) :

Joinville, 6 novembre 1505.

Traité des exécuteurs testamentaires dudit évêque, avec « Jacques Bachot, tailleur d'ymaiges, demeurant à Troyes », de 10 livres tournois, pour avoir vacqué, du lundi 20 octobre 1505, jour du décès, au dit jour 6 novembre, lendemain du service, « à la conduitte des ouvriers, et devis de ce qui estoit à faire pour les enterrement et services, avec la représentation par lui faicte ». Ces 10 livres seront employées à « l'achat de drap noir pour robe et chapperon de deuil, à ce qu'il ait mémoire de prier Dieu pour mon dict seigneur ».

Signé : Gruyer Daillichamp.

1532. Compte d'exécution testamentaire dudit évêque, rendu par les exécuteurs testamentaires de feu Arnoul Vivien, chanoine de Paris, « exécuteur demeuré survivant des co-exécuteurs du testament et codicille dud. feu seigneur évêque de Metz ».

Fol. 32, v° : « A Borchon, le paintre, et Jaques Bachot » 30 sous tournois pour plusieurs escussons aux armes du défunt, à mettre sur les torches et ailleurs en lad. église, le jour de l'enterrement.

Fol. 40, v°: « A Bernard Borchon, paintre, et Jacques Bachot, tailleur d'ymaiges », 10 l. 12 s., pour 101 écussons dont 21 avaient les alérions faits d'argent fin.

3. Assier, *Arts et artistes*, p. 141, et Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 79.

et pour lequel un acompte qui lui était payé s'élevait à 22 sous (environ 36 fr.)[1]; en 1510-1511, il faisait pour Saint-Pantaléon la « Notre Dame de la grande volte[2] » et donnait pour la même église le patron d'un reliquaire, dont il recevait 30 sous (près de 50 fr.)[3], ce qui était, semble-t-il, le prix courant de ces sortes d'ouvrages, à en juger par les payements effectués à Haslin en 1513-1514 (28 sous) et 1526-1527 (30 sous). Puis tout à coup son nom disparaît des comptes et quatorze ans se passent sans qu'il y soit une seule fois mentionné. C'est qu'à ce moment Jacques Bachot se rendait en Lorraine, où il devait élever un de ses plus importants monuments, le *Sépulcre* de Saint-Nicolas-du-Port.

Comment Jacques Bachot se décida à aller en Lorraine, c'est ce que nous ignorons. Céda-t-il à son humeur aventureuse? Cela est possible; mais rien n'empêche d'admettre que la renommée de ses travaux de Joinville, chez les princes lorrains, se fût répandue jusqu'à Nancy, et que, sur le bruit qui s'en était fait, Simon Moycet ne l'eût appelé sur les chantiers de l'église qu'il faisait bâtir à Saint-Nicolas-du-Port, aux environs de la capitale[4]. On sait d'ailleurs que des relations étaient fréquentes entre la Lorraine et Troyes, et la visite du « nommé Michel, maître maçon de Saint-Nicolas en Lorraine, et [d'] ung autre maistre maçon du duc de Lorraine » aux travaux de la cathédrale en 1505-1506 en fait foi[5]. C'est le hasard qui nous a gardé le souvenir du voyage de Bachot, et on l'ignorerait totalement, si un bourgeois de Troyes, nommé Châteaurou, qui vint à Saint-Nicolas en 1532, n'avait consigné dans son journal de route ce qu'on lui dit de la présence de son concitoyen et de ses travaux; ce document tomba au XVIIIe siècle sous les yeux de Dom Calmet[6],

1. Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 79. et Lebrun-Dalbanne, *les Bas-reliefs de Saint-Jean-au-Marché* (*Soc. acad. Aube*, 1865), p. 44.

2. M. Babeau (*les Prédecesseurs de Gentil*, p. 59) dit que cette statue aurait été payée 100 livres, soit 3 282 francs; mais cette somme est sans exemple a Troyes et nous ne pouvons croire le chiffre exact. M. Rondot, qui mentionne cette statue (*Sculpteurs de Troyes*, p. 79), ne donne pas, contre son habitude, le prix qu'elle fut payée.

3. Rondot, *ibid.* — Assier (*Arts et artistes*, p. 100) attribue à ce travail la date de 1519 et croit, comme pour le précédent, qu'il s'agirait d'une peinture; mais telle ne parait pas être l'opinion de Rondot, très bien informé d'ordinaire et beaucoup plus précis qu'Assier. En l'absence de toute preuve justificative d'Assier, il paraît difficile d'admettre que Jacques Bachot, comme il le dit, ait été peintre.

4. Badel, *Simon Moycet et l'église Saint-Nicolas*, Nancy, 1889, in-8.

5. Pigeotte, *Cath. de Troyes*, p. 66. — On cite la présence à Troyes en 1534-5 d'un certain Henri Clément, dit le Lorrain, maitre-maçon. Rondot, *les Pothier*, p. 339.

6. Voici le passage de Dom Calmet : « Jacques Bachot, sculpteur fameux de son temps, a travaillé le sépulcre qui se voit à Saint-Nicolas en Lorraine, avec les figures

et c'est ainsi que nous avons eu connaissance du séjour du maître en Lorraine. Mais rien ne nous renseigne sur sa date exacte. On a donné celle de 1515 [1]; elle ne paraît pourtant appuyée sur aucun document, et tout ce que l'on peut dire, c'est que l'absence ne peut guère se placer qu'entre 1510-1511 et 1524-1525, époque pendant laquelle les documents troyens sont muets sur l'imagier. Quant aux œuvres que Jacques Bachot aurait exécutées à Saint-Nicolas, celle que mentionne Châteaurou a disparu, quoi qu'on en ait dit [2], et pour le reste, on ne peut que se livrer à des conjectures, fondées sur des analogies de style avec les ouvrages du même temps de l'école champenoise.

Jacques Bachot, raconte Châteaurou, a exécuté le *Sépulcre* qui se voyait dans l'église; mais ce n'est certainement pas celui qui y subsiste à l'heure présente, dans une crypte sous le chœur : celui-là, l'examen le plus superficiel suffit pour s'en assurer, est du XVIIe siècle. D'abord, la composition du monument n'a rien de commun avec celle des sépulcres des premières années du XVIe; de plus, le style des personnages avertit que l'on n'a point affaire à une œuvre de ce temps. Passe encore pour les deux vieillards, qui, avec leurs longues barbes frisées et leurs costumes pittoresques, rappellent assez une vague tradition singulièrement amollie; mais la Vierge, mais la Madeleine, ne sauraient être que du XVIIe siècle. La Vierge se pâme avec une élégance alanguie toute classique; sa tête, académiquement inclinée sur l'épaule, sa poitrine, où deux seins puissants transparaissent sous la draperie, sont celles d'une matrone romaine; et plus romaine encore, s'il est possible, est la Madeleine, avec sa coiffure à l'antique, ses sandales, son bras nu et potelé. Rien de tout cela, certes, n'est du temps de Jacques Bachot. Il est d'ailleurs aisé de comprendre la disparition du sépulcre champenois et son remplacement par une œuvre de beaucoup postérieure : en 1635, au fort de la guerre de Trente ans, l'église de Saint-Nicolas-du-Port fut pillée, puis brûlée en partie; on employa toute la fin du XVIIe siècle à la remettre en état, et ce n'est qu'en 1710 que la réparation était

qui y sont ». *Histoire de Lorraine*, t. IV, Bibl. lorraine, col. 69 (cité par Rondot, *Sculp. troy.*, p. 79). Châteaurou ajoute d'ailleurs que cet ouvrage « n'a rien de fort remarquable », ce qui contredit quelque peu son témoignage de la célébrité de l'auteur.

1. Bérard, *Dictionnaire biographique des artistes français*, art. Bachot.

2. Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 79-80.

terminée. Or c'est précisément du moment de ces travaux que doit, d'après son style, dater le sépulcre.

Mais ce n'est pas à dire qu'on ne trouve plus à Saint-Nicolas-du-Port aucune trace du passage des imagiers champenois; certaines figures qui y existent encore sont même très voisines de l'art de la région troyenne et si aucun document n'autorise à les donner à Jacques Bachot en personne, si même leur style peut paraître un peu plus avancé que celui qu'on serait tenté de lui attribuer, rien ne défend de croire qu'elles aient été faites sous son influence par des ouvriers qu'il aurait formés ou amenés de Champagne avec lui. Nous savons que dans sa famille même on voyageait beaucoup : Marc Bachot, qui en était sans doute, allait « besongner en plusieurs lieux et places [du] royaulme, en telle sorte [qu'il était] aucunes foys l'espace de neuf ou dix mois absent[1] » ; comme le document qui nous l'apprend est daté de 1524, on peut imaginer que le but de ces voyages était parfois la Lorraine, où Marc Bachot aurait travaillé dans l'atelier de Jacques. Quoi qu'il en soit et que l'on admette ou non cette hypothèse, il est difficile de nier le caractère champenois du *Saint Nicolas* placé au trumeau de la grande porte de l'église[2]. C'est l'habituelle disposition du sujet tel qu'on le rencontre si souvent à Troyes et aux environs, à Coursan notamment (daté de 1530) et même à ce curieux *Saint Nicolas* de Saint-Pantaléon, dont la réaliste bonhomie réjouissait encore Grosley à la fin même du xviiie siècle (fig. 59). Il en va de même de la *Pitié* d'une des chapelles latérales de gauche, et même son origine champenoise est encore plus marquée. Ainsi qu'il est de règle absolue dans la région troyenne, le Christ est étendu de droite à gauche sur les genoux de sa mère; la Vierge soutient de sa main droite le haut du corps et, la tête légèrement inclinée en avant, elle approche de sa bouche la main gauche de son fils, comme pour la baiser; c'est là un mouvement singulièrement touchant et que nous retrouverons souvent. Nous retrouverons aussi cette tête de Christ un peu brutale, ce visage de Vierge à l'expression très douce, trop douce peut-être, et l'arrangement du linge du cadavre et le vêtement de la Vierge, avec cette sorte d'épaisse capuche à doublure tuyautée, qui lui cache les cheveux

1. Requête de Barbe Rolin, sa femme. Babeau, *les Prédécesseurs de Gentil*, p. 60.

2. M. Cournault qui le reproduit (*Ligier Richier*, dans la *Collection des artistes français*, Paris, 1887, in-8, p. 49) l'attribue à l'école du grand sculpteur lorrain, mais le style de la figure dément absolument cette supposition.

et l'enveloppe toute, et jusqu'à ce double ruban et à ces passants qui retiennent le manteau sur sa poitrine. Tout cela est champenois, à ne s'y pas tromper. Et pour se mieux convaincre que les imagiers de Lorraine n'y ont point eu de part, il suffit d'examiner des ouvrages qui leur peuvent être attribués, à Saint-Nicolas même ou au Musée lorrain à Nancy, figures molles et sans grâce pour la plupart [1]. On ne saurait découvrir aucun rapport entre elles et le *Saint Nicolas* ou la *Pitié*, pas plus d'ailleurs qu'entre ces deux images et la *Pitié* de Ligier Richier, de la cure de Clermont-en-Argonne, presque contemporaine, puisqu'elle est datée de 1530 [2]; c'est un tout autre travail et une tout autre inspiration.

De la présence de Jacques Bachot à Saint-Nicolas-du-Port, dans ce centre de travaux considérables que dirigea lui-même Simon Moycet, fondateur de l'église, et qui se poursuivirent activement après sa mort (1520) jusqu'en 1544, on a tiré des conclusions de toutes sortes [3] : Jacques Bachot aurait connu Ligier Richier, « le meilleur ouvrier que l'on vit jamais », comme dit le même troyen Chateaurou [4], faisant ainsi entre le maître lorrain et son compatriote une notable différence; il serait allé à Saint-Mihiel; de là, il aurait pu pousser jusqu'à Strasbourg et dans les Flandres, et ce voyage n'aurait pas été pour rien dans l'expansion des influences allemandes et flamandes que l'on se plaît à voir dans la sculpture champenoise de la première moitié du XVIe siècle. Ce qu'il faut penser de ces influences, nous le rechercherons plus tard; quant aux voyages de Jacques Bachot au delà de Saint-Nicolas, ce sont de pures hypothèses et rien ne les confirme. Tout ce que l'on sait sur Bachot, une fois ses travaux terminés en Lorraine, c'est qu'il revint à Troyes, puisque son nom y reparaît dans les comptes après quatorze ans. En 1524-1525, il taillait pour le grand autel de l'église Saint-Nicolas de sa ville natale une *Vierge* que Jean Copain mettait en or et en couleurs, et qui n'était pas payée moins de 14 livres tournois (environ 459 francs

1. Ce sont, à Saint-Nicolas, les statuettes du retable de la chapelle des Fonts, fort réparées, mais dont les moulages antérieurs à toute restauration existent au musée lorrain, et à ce musée même l'*Annonciation* (cat. comme la *Vierge* et *Saint Jean*, provenant de Saint-Evre, n° 5) et le Saint-Evre même (n° 213). Les meilleures figures sont les quatre *Anges porteurs d'écussons* de la galerie du grand portail de Saint-Nicolas; on ne voit pas d'ailleurs qu'ils aient rien de champenois.

2. Reproduction médiocre au trait dans Cournault, *ibid.*, p. 13.

3. Babeau, *les Prédécesseurs de Gentil*, p. 61.

4. Cité par Éméric David, *Sculpture française*, p. 176, d'après Dom Calmet, *Bibl. lorraine*, col. 825.

de notre monnaie) [1] : c'est à notre connaissance la somme la plus forte reçue par un imagier troyen de cette époque pour une statue; de tels honoraires prouvent au moins que les étrangers n'étaient pas seuls à apprécier le mérite de Jacques Bachot et que ses concitoyens aussi savaient lui rendre justice. Jacques Bachot, qui, on s'en souvient, travaillait déjà à la Belle Croix vers 1493, devait être assez âgé au moment où il exécuta cette statue, la dernière que les comptes signalent de lui, et l'on peut croire qu'il ne tarda guère soit à se retirer, soit à mourir [2].

Plusieurs autres imagiers du nom de Bachot ont travaillé à Troyes, soit conjointement avec le fondateur de l'atelier, soit après qu'il eut disparu. C'est Marc Bachot, l'ouvrier vagabond que nous avons rencontré déjà, Louis Bachot et Yvon Bachot, mais ils étaient certainement d'une génération postérieure et nous en parlerons dans notre seconde partie; aussi bien ce que nous savons d'eux nous les montre comme fortement touchés déjà par les modes nouvelles, et on ne saurait plus considérer comme des imagiers gothiques des artistes qui s'en vont travailler sur les chantiers royaux et à la cour même de François Ier. Lorsque nous aurons signalé Simon Mauroy [3] qui en 1515-1516 sculpta au jubé de la Madeleine « les escussons et armoyries estant devers le cueur »; Jean Brissonnet, dit Savine, qui travailla de 1505 à 1521 pour diverses églises, Étienne le Natier (1515-1521) qui était surtout orfèvre, semble-t-il, et Corneille le Flamand [4] qui, en 1521-1522, fit pour 10 et 8 sous tournois (16 fr. 40 et 13 fr. 10) deux clés de voûte à la cathédrale, nous aurons sans doute nommé tous les imagiers de Troyes de la fin du xve siècle et du commencement du xvie dont le nom nous est parvenu et nous aurons cité tout ce qu'on sait de leurs ouvrages.

1. Assier, *Arts et artistes*, p. 141, et Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 79.
2. Nous ne savons pas sur quoi s'appuie M. Rondot pour donner 1548 comme terme de sa carrière. (*Sculpteurs de Troyes*, p. 78.)
3. Assier, *Arts et artistes*, p. 140, et Rondot, *les Sculpteurs de Troyes*, p. 85.
4. Sur ces trois imagiers, Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, 85-87.

CHAPITRE III

L'ÉCOLE TROYENNE EN FORMATION

La formation de l'art troyen est l'œuvre d'une génération. — Il est impossible de préciser quels sont les imagiers qui y ont eu le plus de part. — Tâtonnements.

La survivance du xve siècle. — La sculpture décorative change peu. — La décoration végétale : Beau Portail et Portail occidental de la cathédrale de Troyes. — La décoration figurée : les chapiteaux de Lhuître ; le *Jeune homme au lion* de la cathédrale.

La sculpture funéraire : les tombeaux de Jean Truchot (1514), au musée de Troyes ; — de Nicolas de Monstier et Jacqueline de Laignes (1515), à Chaource ; — de Pierre de Launoy, à Dampierre.

Le *Sépulcre* de Saint-Nizier de Troyes.

Premiers symptômes d'art troyen. — La *Sainte Catherine* de Saint-André-lez-Troyes. — Les statuettes en costume Louis XII. — Quelques *Vierges*; la *Vierge* de l'Hôtel-Dieu (1508-1512). — Peut-on fixer précisément l'époque des débuts de l'art troyen ?

C'est la génération des Nicolas II Cordonnier, des Gailde, des Haslin et des Bachot qui a exécuté à la fin du xve siècle et au commencement du xvie les innombrables statues de pure tradition gothique dont sont peuplées les églises de la région troyenne. Leur style seul suffirait à les dater, si même les comptes ne nous avertissaient de l'éclosion à Troyes, à ce moment, de toute une pléiade d'imagiers, et elles sont le témoignage évident de cette renaissance qui suivit, dans les dernières années de Charles VIII, sous Louis XII et au commencement du règne de François Ier, les désastres des guerres anglaises et les troubles des guerres bourguignonnes. Mais si c'est à ces maîtres que, d'une façon générale, ces monuments doivent être attribués, si ce sont eux qui ont donné à la sculpture de Troyes les qualités particulières qui la distinguent de celle des autres provinces

de France, on ne saurait admettre pourtant, quelle que pût être l'originalité de leur talent, qu'ils aient trouvé d'emblée la formule sur laquelle l'école devait vivre : un art ne sort pas tout armé du sol et ils ne sont pas arrivés sans tâtonnements à se former une manière. Aussi bien, beaucoup d'œuvres subsistent, à Troyes même et dans les environs, qui, tout en étant certainement des monuments de l'art local, et contemporains, ou à peu près, des ouvrages de type proprement troyen, n'en sont pas moins d'un style assez peu caractérisé; nous croirions volontiers qu'il faut voir dans plusieurs d'entre elles les premiers essais de nos imagiers cherchant encore leur voie, et, à les prendre ainsi, elles ne sauraient être dénuées d'intérêt.

A la vérité, il nous est impossible de mettre des noms sur ces morceaux et de dire à quels ateliers il faut les rattacher, quels sont, parmi les maîtres que nous avons cités, ceux qui s'attardèrent dans la pratique des recettes plus anciennes et ceux qui les premiers détendirent le style d'autrefois, lui donnèrent cette grâce spéciale qui fit le charme de l'école, et créèrent en un mot l'art troyen. On sait que rarement nos monuments ont leur état civil en règle, et pour toute cette première période, malheureusement, aussi bien à Troyes que dans les campagnes, aucun, presque, ne nous est parvenu avec le nom de son auteur, aucun avec le moindre signe qui nous permette à son propos une hypothèse plausible. Au reste, n'en fussions-nous même pas réduits à l'anonymat, il est peu vraisemblable que le problème eût été de nature à recevoir une solution précise : pas un des imagiers de Troyes du commencement du XVI[e] siècle ne paraît avoir été de telle envergure qu'on pût lui attribuer à lui seul l'orientation nouvelle de tout l'art de ses compatriotes; la transformation était dans l'air et nous imaginons beaucoup plus volontiers, dans ce petit monde vivant sur lui-même et intimement lié par le régime corporatif et par les confréries, le progrès comme une œuvre en quelque façon commune, et les innovations comme pénétrant lentement et graduellement les ateliers, sans qu'il fût possible d'ordinaire de déterminer auquel d'entre eux revenait le mérite de l'initiative. Aussi, le plus sûr est-il, en examinant avec attention les œuvres qui subsistent de ce moment, de suivre ces efforts au jour le jour et d'en rechercher les traces; c'est là une entreprise singulièrement malaisée, et non pas seulement parce que toute date nous fait défaut, qui donnerait des points de repère certains, mais encore

parce que, dans les grands ravages révolutionnaires, cet art plutôt rude a été peu respecté et que trop de nos « transitions » ont disparu. Le tableau sera donc forcément incomplet et sans doute les grandes lignes seules de ce développement pourront-elles être tracées.

C'est dans la sculpture décorative, semble-t-il, que les ateliers troyens innovèrent le moins durant les longues années de renaissance gothique qui précédèrent les premières pénétrations italiennes; on aurait même peut-être quelque peine à saisir une différence appréciable entre les crochets, les choux frisés, et tous les pittoresques détails empruntés au monde animal ou végétal dont les sculpteurs habillaient les architectures au XV[e] siècle, et ceux du premier tiers du XVI[e]. Certes, le ciseau était plus nerveux, quand Antoine Colas, le père de notre Odard, consolidant le Beau Portail (nord) de la cathédrale[1], y taillait vers 1462-1468 ces dentelles de pierre qui l'ornent aujourd'hui encore[2]; mais une certaine gracilité seulement marque l'écart de cinquante ans qui les sépare des décorations du grand portail occidental (1515-1530), et du portail sud de Saint-Nizier (1531)[3]; le style est le même et pareilles la fantaisie et l'habileté du sculpteur[4]. De même, quand des figures se mêlent à l'ornementation florale. Si les chapiteaux du chœur de Lhuître (au nord d'Arcis)[5], non datés, il est vrai, mais qui doivent appartenir aux premières années du XVI[e] siècle, sont d'une exécution inférieure à ceux des Cordeliers de Troyes (vers 1480), c'est vraisemblablement que les auteurs étaient de ces compagnons errants par les campagnes à la recherche d'un travail que les chantiers de la ville ne leur procuraient pas; la même tradition cependant anime le *Jeune homme* de Jubert (fig. 10) et cette étrange *Sibylle* (fig. 14) à la tête enturbannée et aux longs voiles qui s'enroulent, avec le phylactère prophétique, autour de son chapiteau[6], et sans un grand effort on la

1. Pigeotte, *Cath. de Troyes*, p. 23.

2. L'un de ces crochets, moulé au Trocadéro, est reproduit dans le *Catalogue du musée de sculpture comparée* de MM. Courajod et Marcou, n° 695.

3. Repr. dans Fichot, *Stat. mon.*, t. III, p. 176 et sqq., et t. II, p. 475.

4. Les églises de campagne renferment parfois d'excellentes sculptures décoratives, témoin la console de Villy-le-Maréchal, où des animaux se jouent dans les rinceaux (Phot. par Robert, non catalog.), et tant d'autres morceaux de même valeur.

5. Sur l'église de Lhuitre, voir Thévenot, *Statistique générale du canton de Ramerupt* (*Mém. Soc. acad.*, 1868), p. 68-70, et une très complète *Notice descriptive et historique sur les vitraux de l'église de Lhuître*, par M. l'abbé Bernard (à Lhuître, chez l'auteur, 1897, in-8)..

6. Dans les environs d'Arcis-sur-Aube se rencontrent un grand nombre de ces chapiteaux à personnages : à Charmont, Saint-Remy-sous-Barbuise, Plancy, Viapres-le-



14 Cliché des auteurs

Lhuître. *Sibylle.*

Haut. 0 m. 48. — Voir p. 88.



15 Cliché Mon. Hist.

Troyes, Cathédrale. *Samson (?) et le lion.*

Haut. 0 m. 52. — Voir p. 89.

retrouverait dans le groupe du *Jeune homme luttant avec un lion* (fig. 15) de la tour sud de la cathédrale [1]. Ce relief, par la place qu'il occupe, ne saurait guère être antérieur à 1527 [2], mais n'étaient la main plus lourde et certaines incorrections de dessin, rien dans son style n'empêcherait de l'attribuer à quelque Jubert : la verve en est même plus passionnée qu'aux chapiteaux des Cordeliers, dans le corps surtout, arcbouté pour l'effort, et dont le mouvement est si juste qu'il supplée à l'expression du visage aujourd'hui brisé. Tout cela est d'excellente sculpture décorative gothique et peu d'autres provinces en pourraient à ce moment montrer de telle; quels qu'en soient d'ailleurs les mérites, nous n'avons pas à la considérer longtemps : c'est toujours l'esprit du xve siècle qui l'anime, prolongé jusqu'en plein xvie, comme pour se dédommager de ne s'être pas donné carrière plus tôt, et rien n'y prévaut encore des caractères particuliers à l'art troyen.

Il n'apparaît guère davantage dans ce qui nous reste de la sculpture funéraire. A la vérité, celle-là a été endommagée plus que toute autre pendant la Révolution, et la plupart des statues tombales, orants ou gisants, ont été brisées comme « insignes de féodalité » ; mais quelques-unes subsistent qui peuvent nous donner une idée de celles qui ont disparu. Or si, à Chaource, un monument se rencontre, celui de Nicolas de Monstier et de Jacqueline de Laignes (1515), que nous pouvons rattacher très vraisemblablement à l'un des grands ateliers du commencement du xvie siècle, celui que nous nommerons « l'atelier de la Sainte Marthe », de la plus importante des œuvres qui le composent [3]; s'il a la grandeur d'inspiration et la noblesse des lignes des morceaux que nous attribuerons à la même main ou au même groupe, les autres sont très éloignés de tout ce que nous rencontrons dans l'école. Dans le tombeau de Jean Truchot († 1514), qui provient de l'abbaye de Montier-la-Celle et a été recueilli au musée de Troyes [4], le religieux, en demi-relief, est couché dans une niche en

Grand, Champigny, Allibaudières, Herbisse, Granville; mais ils sont pour la plupart d'une extrême faiblesse.

1. Moulé au Trocadéro, n° 1218.

2. Pigeotte, *Cath. de Troyes*, p. 113.

3. Voir plus loin, chap. IV. Ce groupe a été phot. par Robert, n° 8458 du *Cat. des mon. hist.* Cf. l'abbé Lalore, *Etat de la paroisse de Chaource avant la Révolution*. Arcis-sur-Aube, 1884, in-8, p. 47.

4. *Cat. arch. mon.*, n° 373. Reproduit par Arnaud, dans les *Mém. de la Soc. acad. de l'Aube*, 1835, p. 11. Cf. Arnaud, *Voy. Arch.*, p. 14-15.

arc surbaissé et enveloppé dans sa robe, des vers lui rongeant le visage et les mains; la disposition est connue et l'inspiration est toujours celle du siècle précédent : ce réalisme violent est précisément le contraire de l'art troyen tel que nous le verrons, et seule la pauvreté de la facture serait caractéristique, en ce qu'elle prouverait combien nos imagiers étaient peu propres à rendre ces excès d'horreur. Pour le tombeau de Pierre de Launoy, baron de Dampierre († 1522), dans l'église de Dampierre (au nord de Ramerupt) [1], il est très supérieur, mais rien ne s'y remarque non plus de proprement local. En armure, vêtu de la journade, le casque posé derrière sa tête, deux angelots à ses côtés et le lion à ses pieds, les mains jointes sur la poitrine, le guerrier est couché sur une tombe élevée dont les faces sont ornées de ses armoiries; le morceau a grand air et le visage osseux sous les cheveux coupés en carré est un bon portrait; mais, isolé dans la sculpture champenoise, il y est comme dépaysé et semblerait se rapprocher davantage des tombeaux de l'école de la Loire [2].

Non moins isolé est le *Sépulcre* de Saint-Nizier de Troyes [3]. Ce n'est certes pas un chef-d'œuvre complet, et si quelques gestes sont d'une mélancolie charmante, comme celui du vieillard qui caresse tristement de la main le front du Christ couronné d'épines, tandis que l'autre, aux pieds, contemple longuement le cadavre (fig. 16), la convention abonde dans l'expression de la douleur : la Vierge se pâme le plus maladroitement du monde, et saint Jean, qui la soutient, ne semble pas porter dans ses bras un si noble fardeau. Nous sommes loin de cet extraordinaire sépulcre de l'hôpital de Tonnerre [4] (1453) et de celui même de Saint-Jean de Chaumont [5]

1. Gravure très médiocre dans l'*Ann. de l'Aube* de 1859. Cf. Aufauvre et Fichot, *Album pitt. et mon. de l'Aube*, p. 71-72; Socard, *Simple note sur un tombeau* (*Ann. Aube*, 1859); abbé Billiard, *Observation sur une notice de M. Socard*; Thévenot, *le Canton de Ramerupt* (*Soc. acad. Aube*, 1868), p. 228-35; article de M. Denizet, dans la *Revue de Champagne et de Brie*, 1894, p. 475.

2. Cette observation nous est communiquée par M. Paul Vitry, qui, on le sait, prépare une importante étude sur les écoles du centre de la France.

3. Phot. par Robert, n° 8908 du *Cat. mon. hist.* Reproduit au trait par Fichot, *Stat. mon.*, t. III, p. 489.

4. Bernard Prost, *le Saint-Sépulcre de l'hôpital de Tonnerre* (*Gaz. Beaux-Arts*, 1893). Nous saisissons l'occasion qui nous est offerte de signaler l'état de délabrement où on laisse cet admirable monument; dans son caveau humide, il pourrit et le salpêtre y fait d'année en année des progrès tels que de plusieurs morceaux il ne restera bientôt plus rien. Sans doute alors on le « restaurera », mais peut-être vaudrait-il mieux que la Commission des monuments historiques s'efforçât d'abord de le sauver.

5. Phot. Laurent, à Chaumont. Cf. Godard, *Histoire et tableau de l'église Saint-Jean-Baptiste de Chaumont*. Chaumont, 1848, in-8.

16

Cliché des auteurs

17

Cliché des auteurs

16 et 17. Troyes, Saint-Nizier. *Sépulcre, détails.*

Haut. totale 1 m. [illegible]. — Voir p. [illegible].

(vers 1471), où l'horreur du spectacle est si fortement rendue. Pourtant, il est ici un morceau tout à fait admirable, celui qui, après tout, doit être en effet le centre de la composition : la tête du Christ (fig. 17). Les yeux enfoncés, les pommettes saillantes, le nez aminci, la peau tendue, la bouche contractée, c'est un des Christs les plus douloureux que nous ayons rencontrés. Le plus souvent (et même à Tonnerre), la tête est banale, quand elle n'est pas hideuse; celle-ci est à la fois très vraie et très noble, et peut-être faudrait-il remonter, pour en trouver une supérieure, jusqu'à la célèbre tête du musée de Beauvais [1]. Ce caractère aigu est très rare dans la sculpture troyenne : faut-il en conclure à l'exactitude de cette hypothèse que Courajod formulait à son cours, d'après laquelle ces sépulcres ne seraient pas, d'ordinaire, l'œuvre d'imagiers locaux, mais auraient été sculptés plutôt par des tailleurs nomades et qui en faisaient métier? A la vérité, le sépulcre de Chaource, celui de Ceffonds (près de Montiérender, Haute-Marne), celui de Châtillon-sur-Seine y contredisent, car les uns et les autres peuvent être donnés à des ateliers locaux déterminés [2]; mais il paraît bien que celui de Notre-Dame-de-l'Épine (près de Châlons) n'ait rien de commun avec les rares sculptures de cette région. Pour celui-ci, il est difficile de prendre parti, et cette œuvre inégale, où plusieurs mains ont sans doute travaillé, où plusieurs tendances même semblent se faire jour [3], est singulièrement déconcertante; il faudrait oublier pourtant, pour lui refuser le droit de cité à Troyes, les Christs de certaines de nos *Pitiés* et nous aurons à nous en souvenir quand nous les étudierons [4].

La *Sainte Catherine* [5] de Saint-André-lez-Troyes (fig. 19) est un

1. Rep. dans le *Catalogue du musée du Trocadéro*, n° 712, et dans Gonse, *l'Art gothique*, p. 409. Une autre est notée dans la *Revue de l'art chrétien*, de janvier 1898.

2. Ce sont les seuls que nous connaissions aux environs de Troyes; il y en avait un à Montier-la-Celle, du commencement du XVIe siècle (Grosley, *Ephémérides*, II, p. 249); et Lalore, *Montier-la-Celle* (*Ann. Aube*, 1882), mais on en a perdu la trace, comme de celui de la Madeleine de Troyes, qu'on trouve mentionné dans les comptes en 1472 et en 1524 (Assier, *Comptes de la Madeleine*, p. 30).

3. Nous croirons difficilement que la tête du Christ et le vieillard qui est à ses pieds soient du même imagier que les Saintes Femmes, la Vierge et surtout le Saint Jean: la tête de celui-ci est si conventionnelle que nous avons cru un moment à une restauration. Mais ces inégalités de travail, voire ces différences de style, sont assez fréquentes dans les *Sépulcres*. Cf. André Michel, *les Statues de Sainte Anne, Saint Pierre et Sainte Suzanne* (de Chantelle) Extrait des *Monuments et mémoires, Fondation Piot* (t. VI), p. 15.

4. Le peu que nous savons des origines de ce monument n'éclaire guère la question. M. Fichot le fait venir (*Stat. mon.*, t. III, p. 490), sans toutefois en être bien sûr, de Saint-Martin-ès-Aires, une église voisine, et peut-être n'est-il pas impossible d'en retrouver la trace au dépôt de Saint-Loup, pendant la Révolution.

5. Phot. par Robert, n° 8800 du *Cat. mon. hist.* Cette statue a été beaucoup imitée

des types excellents de la transition entre l'art du xve siècle et celui du xvie. Les souvenirs du xve siècle y sont nombreux et, au premier abord, la rudesse du personnage renversé aux pieds de la sainte (l'empereur Maximin, son persécuteur), le caractère trapu des proportions et même certains détails du costume, comme le surcot dont elle est vêtue, lui donnent l'apparence d'une œuvre plus ancienne; mais qu'on y regarde de plus près, et bien des traits annoncent l'âge suivant. Ce manteau que le bras droit relève est celui de nos *Vierges*; et beaucoup de nos *Saintes* auront cette coiffe emperlée qui cache les oreilles[1], en laissant tomber de longues mèches de cheveux sur les épaules; elles auront le même goût que celle-ci pour les broderies et pour les bijoux, pour ces somptueux chapelets qui pendent de la ceinture jusqu'aux pieds. Mais les particularités de l'ajustement ne sont pas tout, et l'esprit de l'œuvre surtout doit être considéré : or si ce visage rond, au menton en pomme d'api, n'a guère son pareil en Champagne et sent plutôt les influences flamandes du xve siècle, le rythme des plis qui tombent droits, souples et logiques, encore rehaussés par « l'or et le fin azur » de leur polychromie primitive, est bien troyen déjà, et le système des draperies est sans doute d'une importance capitale pour caractériser le style d'un monument. Au reste, il suffit de comparer cette statue avec quelques morceaux analogues pour se rendre compte des principes nouveaux qui sont en elle. La *Sainte Catherine* du musée de Langres (n° 251) et la *Sainte Barbe au donateur* de l'église Saint-Pierre de Bar-sur-Aube, ont avec elle des points communs, mais, gauches et indécises, on y sent une pensée épuisée; l'on en pourrait presque dire autant de cette jolie *Vierge* de Villedommange, près de Reims[2], debout sur un croissant, avec deux angelots à ses pieds : malgré l'habile disposition des plis et un charme très réel dans le visage, on sent que, de cet art sec et plat, rien de nouveau ne sortira. La *Sainte Catherine* de Saint-André-lez-Troyes porte en elle une égale somme de tradition, mais elle est à l'entrée du siècle qui vient et laisse déjà deviner une renaissance.

dans ce siècle par les « sainteries » du pays, et les églises de la région sont pleines d'œuvres modernes qui en dérivent.

1. A Rouilly-Saint-Loup, Villeloup, etc.

2. Cf. Jadart, *les Communes rurales de l'arrondissement de Reims*, p. 320 (*Travaux de l'Académie de Reims*, t. LXX, 1882). Cette *Vierge* nous a été signalée par M. de Saint-Marceaux, aussi fin connaisseur que statuaire délicat; nous le remercions de cette indication.



18 Cliché des auteurs

TROYES, HÔTEL-DIEU. *Vierge.*

Haut. 1 m 71. — Voir p. 93



19 Cliché des auteurs

ST-ANDRÉ-LEZ-TROYES. *Sainte Catherine*

Haut. 1 m 91. — Voir p. 91

La part du xv[e] siècle est moindre encore dans une série assez nombreuse de petits personnages en costume Louis XII, *Saint Martin* et *Saint Thibaut* à cheval, *Saint Hubert* à genoux devant le cerf[1], mais la facture en est si molle qu'il n'y a pas à s'y arrêter longtemps. Ils sont pourtant bien troyens déjà par un certain sentiment de la nature, par une élégance sensible, bien que naïve parfois, dans l'arrangement du détail pittoresque, qualités qui peuvent donner comme un avant-goût de celles de tant de nos imagiers. De même certaines *Vierges*, celle de Coursan[2] (à l'ouest d'Ervy), celle de Saint-Phal (au nord d'Ervy), celle d'Isle-Aumont[3] (au sud de Troyes) sont encore lourdes et le caractère des visages est indécis; mais que les draperies s'allègent, que les proportions s'élancent et il restera peu de chose à trouver pour que le style troyen soit créé. La *Vierge* de l'Hôtel-Dieu de Troyes (fig. 18) a corrigé ces imperfections; aussi bien, avec elle, la dernière étape est franchie et il ne s'en faut guère que ce soit la première œuvre à inscrire en tête de l'école troyenne[4].

Tous les détails de son costume[5] ne tarderont pas à nous devenir familiers : le manteau pris sous le coude droit et dans la main gauche, et couvrant le haut de la jupe comme d'un tablier[6]; le corsage, dans l'échancrure duquel s'aperçoit une guimpe froncée; le cordon qui retient le manteau sur les épaules, et la ceinture nouée. Nous retrouverons aussi ces cheveux plantés très haut, séparés au milieu de la tête par une raie et retombant en mèches souples sur les épaules, et ce large visage même, avec ce front bombé, et ces longs yeux en amandes, et ces fossettes aux coins des yeux. Seulement tout cela,

1. Deux *Saint Martin* sont à la façade occidentale de Rumilly-lez-Vaudes (l'un reproduit a très petite échelle par Gavelle, *Rumilly-lez-Vaudes*, pl. II.; le *Saint Thibault*, à l'église du village du même nom (au sud de Troyes (Fichot, *Stat. mon.*, t. I, p. 461); *Saint* avec un donateur a Saint-Nicolas de Troyes: *Saint Hubert* à Auxon (phot. par Robert, n° 8627 du *Cat. mon. hist.*).

2. Phot. par Robert, n° 8687 du *Cat. mon. hist.* — Une statue presque identique se trouve dans l'église du Thoult (près de Montmirail, Marne).

3. Rep. dans Fichot, *Stat. mon.*, t. I, p. 399.

4. Rep. dans l'*Annuaire de l'Aube* de 1868 et phot. par Robert, n° 8893 du *Cat. mon. hist.* — Voir Coffinet, *Note concernant une statue de la Vierge... à l'Hôtel-Dieu-le-Comte* (*Ann. Aube*, 1868, p. 33), et Babeau, *les Prédécesseurs de Gentil* (*Ann. Aube*, 1879, p. 49).

5. Il ne faut attribuer à l'imagier primitif ni les accessoires, bouquets et raisins, que tiennent dans leurs mains la Vierge et l'Enfant, ni la crosse, ni la plus grande partie de la mitre du donateur; ce sont des réparations modernes, — et cela se voit de reste.

6. Une inscription en capitales borde le manteau : VIRGO MATER PULCHRE (*sic*) DILECTIONIS. Des inscriptions de ce genre se rencontrent dans le groupe de la *Visitation* de Saint-Jean, dans une *Vierge* et un *Saint Jean* de Chaource, ouvrages de pure décadence, et dans le *Sépulcre* de Saint-Nizier (inscription arabe déformée).

ici, a une certaine verdeur, une aigreur même, qui s'atténuera plus tard ; les angles s'adouciront, et quand le charme — qui manque un peu, il faut le reconnaître — aura pénétré davantage les ateliers, tous les éléments seront réunis qui constituent l'art troyen.

Cette *Vierge* a toujours appartenu à l'Hôtel-Dieu et c'est Nicolas Forjot qui l'y fit placer[1] : la preuve en est l'image du célèbre abbé de Saint-Loup en prière aux pieds de la statue et conforme absolument au portrait qui se voit à Torvilliers sur un vitrail; les traits sont assez caractéristiques, avec ce gros nez et ce front fuyant, pour qu'on ne s'y puisse tromper. La provenance est bonne, car l'on sait que Forjot, amateur raffiné, s'adressait aux bons faiseurs; mais à qui avait-il commandé cette Vierge? nous l'ignorons, et si le nom des meilleurs imagiers peut être prononcé, il faut nous résigner pourtant à n'en adopter aucun; les comptes sont muets, et comme il n'est pas d'œuvre authentique des maîtres du commencement du XVI[e] siècle pour nous faire connaître leur manière, toute comparaison demeure impossible et par conséquent même toute hypothèse. Le renseignement sur le don de la statue par Forjot n'en a pas moins son grand intérêt. Comme la date est connue des travaux de Forjot dans la maison, notre *Vierge* est datée par cela même, et elle ne saurait être que des années comprises entre 1508 et 1512[2]. Son style en faisait foi et elle porte tous les caractères de l'art de ce moment; mais est-ce à dire, puisque nous avons reconnu en elle une des premières œuvres où les qualités proprement troyennes se dessinent, que cette date de 1512 marque la fin de la période de tâtonnements et qu'elle soit en quelque sorte celle de la formation définitive de l'école? En vérité, nous ne croyons pas que ce moment précis puisse être déterminé. L'on ne saurait imaginer les ateliers troyens, qui dès lors étaient fort nombreux, comme avançant tous du même pas dans la même voie; l'un se complaisait sans doute dans les formules du XV[e] siècle, tandis que, dans l'autre, un maître plus jeune ou d'esprit plus libre, assouplissait sa manière; et il est vraisemblable qu'alors même que l'école avait déjà trouvé sa façon propre de s'exprimer, certaines œuvres étaient encore taillées où nul compte n'en était tenu. La *Vierge* de l'Hôtel-Dieu sort-elle d'un atelier

1. Guignard, *les Anciens statuts de l'Hôtel-Dieu-le-Comte* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1853) p. 15.

2. Coffinet, *Note concernant une statue de la Sainte-Vierge..... à l'Hôtel-Dieu-le-Comte* (*Ann. Aube*, 1868), p. 35-36.

attardé? rien ne permet de l'affirmer; pourtant, si l'on songe que dès les premières années du siècle Jacques Bachot travaillait aux tombeaux de Joinville, que vers ce moment Nicolas II Cordonnier et Jehan Gailde — voire Jacques Juliot, dont nous parlerons plus tard — arrivaient à la pleine maturité, et que les comptes de cette époque dénoncent dans les ateliers de tous les imagiers une activité extraordinaire, l'on peut croire que la constitution de l'école troyenne était fort avancée dès avant 1510 ou 1512. Mais c'est là un point qu'on ne saurait préciser, et sans doute faut-il s'en tenir à cette indication un peu vague du « commencement du XVI[e] siècle » pour débuts de l'art troyen dans le monde.

CHAPITRE IV

L'ATELIER DE LA SAINTE MARTHE

Les ateliers; maîtres et compagnons. — Les poncifs; modèles et répliques. — Le degré de maniérisme, pierre de touche de notre classement. — Caractère de l'atelier de la *Sainte Marthe.*

La *Sainte Marthe* de la Madeleine de Troyes. — Simplicité de l'attitude et de la facture. — Gothique détendu. — Sa situation dans la sculpture française. — La *Pitié* de Bayel. — Ses rapports avec la *Sainte Marthe.*

La *Mise au tombeau* de Chaource (1515). — Inégalités. — Les donateurs : Nicolas de Monstier et Jacqueline de Laignes. — La *Mise au tombeau* de Villeneuve-l'Archevêque (1528). — Détails pittoresques. — Premières traces de mièvrerie. — Treize ans séparent les deux monuments. — Troisième œuvre datée : le *Retable* de Rumilly-lez-Vaudes (1533). — Esprit conservateur de l'atelier. — La *Pâmoison de la Vierge* et les *Bourreaux.* Style rapetissé. — Les *Groupes* de Saint-Nicolas de Troyes : donateur et donatrice avec saints et saintes. — Facture inférieure à l'inspiration.

La *Clé de voûte* de Sainte-Savine. — Le *Saint-Bonaventure* de Saint-Nicolas de Troyes.

L'atelier de la *Sainte Marthe* et la sculpture troyenne.

Les historiens allemands ont pris l'habitude, quand ils se trouvent en présence d'œuvres anonymes — et elles abondent dans leur sculpture, — de les baptiser de noms en quelque façon génériques, et c'est ainsi qu'ils ont créé le maître « de la Vierge de Nuremberg », le « maître de Creglingen » et tant d'autres, rivaux aujourd'hui des Riemenschneider et des Veit Stoss. Cet usage, qui permet de grouper sous une appellation commune divers ouvrages d'inspiration analogue, est peu répandu en France; l'on a rarement tenté, pour les sculptures gothiques surtout, de reconstituer chez nous des ensembles, et la plupart des monuments que des documents certains n'attribuent pas à tel ou tel imagier, sont demeurés isolés, à moins que

des imaginations fantaisistes ne leur aient trouvé de plus ou moins invraisemblables paternités. Il y a lieu, sans doute, de tirer parti à notre tour de la méthode allemande, et presque tous nos monuments troyens demeurant anonymes, on le sait, en suite de l'impossibilité où nous sommes d'identifier les morceaux cités dans les comptes et aujourd'hui dispersés, nous avons cru devoir essayer des groupements rationnels : le premier que nous ayons pu former est l'*atelier de la Sainte Marthe*, du nom d'une des statues de la Madeleine de Troyes.

Le mot *atelier* nous a semblé plus juste que celui de *maître* employé d'ordinaire ; c'est qu'en effet l'art troyen nous apparaît plutôt comme un art « ouvrier ». Dans la foule de sculptures notables que l'école a produites, fort peu se distinguent qui soient absolument supérieures et portent, à ne s'y pas tromper, la marque d'un grand artiste. Aussi bien, quelque talent que nous soyons disposés à leur prêter, nous figurons-nous un Nicolas II Cordonnier, un Gailde ou un Haslin, comme des chefs d'ateliers, entourés de nombreux compagnons ou « varlets » et dirigeant leur travail, beaucoup plutôt que comme des créateurs occupés à réaliser leur rêve intime. Dans une ville comme Troyes, les commandes abondaient et il fallait se hâter de livrer les images à la pieuse impatience des fabriques et des fidèles. La tâche du maître — et c'était en quoi se manifestait surtout sa maîtrise — devait consister à imaginer les modèles; il les créait à sa fantaisie, et s'ils étaient goûtés, l'atelier ne tardait pas à les répéter au gré des clients; ils devenaient des poncifs dont tout bon compagnon était à même de tailler une honorable réplique. Mais ces modestes collaborateurs, il faut le dire à leur louange, ne se bornaient pas à une imitation servile; toujours ils ajoutaient quelque trait de leur façon, car nous ne croyons pas que, dans toute la sculpture troyenne il existe deux monuments identiques, et c'est là ce qui donne à la fois son unité et sa variété à l'école. Quelque important, quelque prépondérant même que fût, dans une telle organisation, le rôle du maître, on ne saurait ne pas tenir compte du travail de ses interprètes; et c'est pourquoi nous les avons associés à lui en considérant toujours l'œuvre commune de l'atelier, et non le seul ouvrage de son chef.

Cette hypothèse de la création par le maître de poncifs d'après lesquels besognaient les compagnons est d'accord avec ce que nous

savons de l'organisation du travail dans les ateliers troyens encore rigoureusement soumis au régime corporatif, et elle a l'avantage de faciliter l'explication de certains problèmes assez délicats. Le nombre des maîtres ne devait pas être très considérable, et il est vraisemblable que nous les avons énumérés à peu près tous; or la production de l'école est telle qu'il semblerait inadmissible d'attribuer à eux seuls la quantité de statues encore subsistantes dans les églises de Troyes et de la région avoisinante; ils ont eu des aides certainement, et ces aides ne pouvaient être que les compagnons qui travaillaient dans leurs ateliers. Si, dans un même groupe d'œuvres, dans une série de monuments qu'à première vue nous reconnaissons comme exécutés sous la même influence, les uns sont excellents, fermes et vigoureux, alors que d'autres, de même style, sont mous et hésitants, c'est que la main du maître lui-même est sensible dans les premiers, les autres n'étant que des ouvrages de compagnons, imitations plus ou moins adroites de sa manière et qu'à peine il a retouchées parfois. Ainsi, la *Sainte Marthe* de la Madeleine, il n'y a pas à s'y tromper, est une œuvre originale, et nous en avons plus d'une, croyons-nous, de la main du même maître; une réplique n'aurait pas une telle sûreté et il n'y a rien là qui sente l'imitation; dans le même atelier, au contraire, nous rencontrerons divers morceaux d'inspiration analogue, mais très sensiblement inférieurs, qui nous feront toucher du doigt la différence entre l'œuvre vraiment originale, assez rare malheureusement dans l'école, et le simple morceau d'atelier.

Si nous nommons « l'atelier de la Sainte Marthe » en tête de l'école troyenne, c'est que l'un des monuments qui le composent est daté de 1515 et qu'aucune date plus ancienne ne se rencontre pour une œuvre de style proprement troyen. Ce monument, d'ailleurs, le sépulcre de Chaource, est sans doute un de ces ouvrages de compagnon dont nous parlions, honorable assurément et de très bonne tenue, mais qui suppose l'exécution antérieure par le maître lui-même de toute une série d'œuvres dont l'atelier se sera inspiré. Aussi en peut-on conclure que l'imagier inconnu qui a donné à cet atelier son caractère est un des fondateurs de notre art local, et à ce titre a-t-il un droit bien établi de préséance. Au reste, n'eussions-nous même eu aucun document précis, c'est toujours en tête que nous eussions placé l'atelier de la Sainte Marthe. En effet, de tous les groupes que nous avons pu reconstituer, aucun n'est aussi près de

la tradition du moyen âge et ne garde aussi profondément l'empreinte gothique ; c'est à peine si, dans ses derniers morceaux, quelques traces de maniérisme se laissent apercevoir. Or, le maniérisme est comme une pierre de touche pour dater une œuvre, à ce moment où il pénétrait partout et préparait les voies à l'italianisme.

Le mot « gothique » est évidemment très malaisé à définir et nous reconnaissons tout ce qu'il a de vague. Pendant plus de trois siècles que ce style a dominé la France, il n'est pas resté immobile et chaque époque lui a imprimé des caractères différents ; pourtant sous la variété apparente, certaines tendances sont demeurées à peu près immuables et ce fond traditionnel n'est pas impossible à déterminer. Les imagiers gothiques n'ont jamais cru que la seule fin de leur art fût d'exprimer la beauté pure et qu'ils eussent à la rechercher avant tout dans leurs œuvres. Sans doute la beauté leur tenait au cœur et ils ont montré maintes fois qu'ils l'aimaient et savaient la rendre ; mais ils n'oubliaient pas, quand ils représentaient des sujets religieux, que leur art devait tendre à l'édification des fidèles, que la sculpture des églises était la « Bible des illettrés », et l'expression des sentiments leur paraissait autrement importante que l'agrément des formes. Aussi ne s'attardent-ils point à la recherche des effets de facture : l'œuvre sera bonne si elle rend exactement l'esprit du sujet qu'elle prétend figurer ; du moment où les leçons morales que ce sujet renferme se dégagent dans toute leur grandeur et leur clarté, l'ouvrier est satisfait ; il s'efface, et se garde de divertir l'attention des fidèles par de vaines habiletés de ciseau. A la vérité, cette conception s'obscurcit à certains moments du XIVe siècle et du XVe, en suite de la préciosité amenée par les excès mêmes de cet idéalisme, puis sous l'influence du réalisme venu des Flandres ; mais la pure tradition française reprend le dessus et nous retrouvons au commencement du XVIe siècle, comme au XIIIe, les imagiers ennemis de toute exagération dans les expressions, dans les attitudes et dans les draperies, et proportionnant l'effet aux nécessités logiques du sujet : leur art simple et mesuré demeure tel jusqu'à ce que, sous l'effort des infiltrations extérieures, il s'altère par degrés et finisse par perdre les qualités intimes et profondes que l'esprit gothique, l'esprit du moyen âge, avait mises en lui.

A Troyes ce caractère gothique est très sensible dans les œuvres du début de l'école et notamment dans l'atelier de la Sainte Marthe ;

son intensité sera même pour surprendre, en vérité, si l'on songe à celui que les historiens d'art se sont habitués à considérer comme propre à l'école troyenne. Le maniérisme, jusqu'ici, a seul attiré leur attention; ils n'ont vu à Troyes que lui, et ont jugé en conséquence que l'art troyen était toujours caractérisé par une certaine grâce mièvre et un peu factice. Cette erreur tient à une cause très simple, à savoir que l'on n'a jamais envisagé l'école troyenne qu'au moment de sa décadence; alors certes, nous l'avons dit et nous le répéterons, elle est maniérée, et elle l'est même parfois insupportablement; mais elle n'en viendra là que peu à peu, après qu'une génération féconde d'imagiers gothiques impénitents aura continué, dans des séries d'œuvres saines et robustes, la tradition assouplie du moyen âge. Peut-être cependant faut-il ajouter à la décharge des historiens qu'ils ne sont pas seuls en défaut; l'admiration des Troyens eux-mêmes, qui pourtant ont toutes les pièces du procès sous les yeux, va bien plutôt aux monuments que l'enthousiasme du XVIIe siècle et du XVIIIe a signalés, et que ce seul fait devrait rendre un peu suspects; chacun connaît et vante certains reliefs contournés et déclamatoires où les réminiscences italiennes s'étalent à l'aise, en dépit de toute logique et de tout bon sens, tandis que nul ne s'occupe de tant d'œuvres bien supérieures, non peut-être par l'habileté technique de l'ouvrier, mais par la pureté vraiment française du sentiment et du style. C'est parmi celles-ci — parmi les moins atteintes de la contagion et par conséquent les plus anciennes — que se range évidemment « l'atelier de la Sainte Marthe »; et ce sera pour nous une satisfaction singulière si nous parvenons à faire rendre à ce groupe méconnu, le plus original certes de l'art troyen, quelque chose de l'honneur auquel il a droit.

L'œuvre capitale de « l'atelier de la Sainte Marthe », celle que nous avons choisie pour donner son nom au groupe entier, est la statue (fig. 20) placée actuellement dans le transept sud de l'église de la Madeleine à Troyes[1]. Sur l'origine de cette statue, nous ne savons rien : c'est celle, on peut le croire, qu'à la fin du XVIIIe siècle Grosley a déjà vue dans l'église et qu'il racontait avoir été donnée

1. Rep. dans Fichot, *Stat. mon.*, t. IV, p. 209, et dans le *Klassischer Skulpturenschatz* (Munich, in-fol., 1re année (1897), pl. 28), mais indiquée comme appartenant au XVe siècle et placée à Saint-Urbain de Troyes. Phot. par Lancelot, et moulée au Trocadéro.



20 — Cliché Lancelot

Troyes, Sainte-Madeleine. *Sainte Marthe*.

Haut. 1 m. 55. — Voir p. 10[illegible].

à la paroisse par un groupe de servantes[1]; mais cette légende ne doit naturellement être acceptée que sous réserves, et, quant à l'auteur et à la date, Grosley est muet comme d'ordinaire, ainsi d'ailleurs que les comptes de l'église. Tous les renseignements nous manquent donc, mais l'œuvre, après tout, se suffit à elle-même, demeurée intacte sous sa polychromie de jadis. C'est en effet une des rares statues de Troyes et de la région troyenne qui aient évité le badigeon ou la potasse. Le visage a gardé sa fraîcheur de chair, non point cette fraîcheur lourde et doucereuse que donnent à leurs produits les « sainteries » modernes; c'est un fin émail qui, tout en laissant sentir le grain de la pierre, en réchauffe la froideur; de même les vêtements, la robe et le manteau blanc doublé de bleu, sont couverts d'une sorte de patine légère plutôt que de couleurs, et ils ont reçu du temps un ton fondu et étonnamment profond.

Le groupe de la *Sainte Marthe*, disions-nous, est, de tous ceux que nous avons pu reconstituer, le plus simple, et vraiment rien ne l'est davantage à Troyes, comme inspiration et comme facture, que cette statue. La sainte porte à la main le bénitier traditionnel; légèrement penchée en avant, elle va chasser, par la vertu de l'eau bénite, le monstre qui épouvantait sa ville et, sans gestes mélodramatiques, grave et digne, elle délivre la cité. Les traits de son visage, si caractéristiques, avec cet ovale régulier, cette bouche et ces yeux bien dessinés, ce nez dont l'arête forme une sorte de méplat, participent à ces qualités de tranquille grandeur, et les draperies aussi ont gardé ce jet noble et logique des beaux temps gothiques. Le grand manteau, qui enserre la tête comme un capuchon et retombe jusqu'aux pieds en enveloppant tout le corps; cette robe à larges manches serrées aux poignets et qui forme sur la poitrine tout un enchevêtrement de petites fronces; cette sorte de bonnet dont les brides se boutonnent sous le menton, tout cela, pour compliqué qu'il soit, demeure clair et se lit à merveille, et même le caractère des tissus, légers ou forts, se fait sentir, sans que la largeur du style ait à souffrir de la minutie du détail. Par son esprit et par sa technique, c'est bien encore là une œuvre du moyen âge; mais déjà on y sent autre chose, une certaine *détente* s'est produite, suivant le mot si heureux de Courajod, et le sérieux, la conviction profonde,

1. *Eph. troy.*, t. II, p. 243.

s'éclairent d'on ne sait quelle grâce adoucie. Ce moment d'art ne durera guère; aussi faut-il le goûter au passage et en jouir, devant la *Sainte Marthe* et quelques-uns des monuments de la région troyenne qui lui sont apparentés, aussi bien qu'en face des œuvres plus célèbres, mais non pas plus charmantes, des premiers temps de l'école de la Loire, la *Vierge* de l'Hôpital-sous-Rochefort ou celle de Saint-Galmier[1].

Nous ne tenterons pas de placer un nom sur cette statue et de trouver, parmi les meilleurs maîtres de l'école, quel est celui qui, à la fois homme de tradition et précurseur d'un art nouveau, l'a taillée. Tous nos monuments de cette époque, il faut nous y résigner, sont anonymes et nous ne connaîtrons jamais sans doute cet imagier que sous le nom de « maître de la *Sainte Marthe* ». On pourrait d'ailleurs l'appeler non moins justement le « maître de la *Pitié* de Bayel », car il ne paraît pas douteux que ces deux ouvrages ne soient de la même main, et la *Pitié* n'est pas inférieure à la *Sainte Marthe*.

Cette *Pitié* de Bayel (fig. 21) a passé inaperçue; les archéologues l ignorent, et toute la littérature du sujet consiste dans l'épithète de « fort belle » que lui a donnée en passant M. d'Arbois de Jubainville[2]. Et pourtant c'est l'un des monuments les plus remarquables de l'art français du commencement du xvie siècle. Comme la *Sainte Marthe*, elle est encore tout imprégnée de l'inspiration gothique, et ce Christ raidi dans la mort et étendu sur les genoux de sa mère, avec les mains seules qui gardent quelque souplesse, est bien proche du moyen âge; mais dans le mouvement de la Vierge qui le soutient, dans l'expression de son visage penché sur le cadavre, dans toute cette attitude de douleur contenue, il y a un charme dont l'expression est nouvelle. C'est bien celui de la *Sainte Marthe*, et la délicatesse du sentiment est la même. Pourtant une communauté d'inspiration ne suffit pas à prouver l'identité d'origine, et il faut examiner les détails; mais l'analogie n'en paraîtra que plus évidente. La Vierge a le visage construit comme la sainte, ovale et régulier, avec le nez

1. Ces deux monuments ont été reproduits dans Thiollier, *Art et archéologie dans le département de la Loire* (Saint-Etienne, 1898, in-8), pl. 96, 97 et 100, et gravés dans Gonse, *la Sculpture française*, p. 37 et 47. M. Gonse a consacré à cette école de la Loire des pages qui sont à retenir.

2. *Note pour servir à la statistique paléographique et archéologique de l'arrondissement de Bar-sur-Aube* (*Ann. Aube*, 1856, p. 44). Elle a été photographiée par Robert, n° 8656 du *Cat. mon. hist.* La polychromie ancienne est demeurée : manteau bleu étoilé d'or, robe noire.



21

Cliché des auteurs

BAYLE. *Pitié.*

Long. 1 m 25. — Voir p. [illegible]

à large méplat; elle a les mêmes mains fortes, mais longues et élégantes; les vêtements sont pareils aussi : manteau formant capuchon, bonnet boutonné sous le menton, larges manches à poignets serrés; le système de plis enfin est semblable, longs et souples, sans cassures, sans chiffonnages inutiles, et toujours logiques. Les ressemblances sont telles qu'il est difficile de ne pas conclure à une identité de main. Nous nous y hasarderons rarement, car dans la plupart des groupes la personnalité des imagiers n'est pas assez fortement marquée pour que l'on y puisse raisonnablement reconnaître autre chose qu'une communauté d'atelier; mais il ne saurait être question ici de simples ouvrages de compagnons; c'est de la main d'un maître que sont sortis ces deux morceaux, et de l'un des meilleurs qu'ait produits en France l'art gothique finissant.

La statue de la Madeleine et la *Pitié* de Bayel ne sont pas des œuvres isolées, car autour d'elles peuvent se grouper toute une série de monuments d'un art tout à fait analogue. Ils n'ont pas, il est vrai, la maîtrise de ces deux statues, d'une inspiration et d'une facture véritablement supérieures; mais les traits communs qu'ils offrent avec eux sont si évidents, qu'on ne saurait faire moins que de les donner au même atelier.

C'est d'abord la *Mise au tombeau* de Chaource (fig. 22), qu'une inscription date de 1515[1]. Qu'elle soit proche parente de la *Sainte Marthe*, c'est ce qui ne saurait faire de doute : le type de la Vierge et des trois saintes femmes est exactement celui de la *Sainte Marthe*, avec le même visage d'un ovale très allongé, la même bouche un peu arquée, le même nez à méplat, et les mêmes yeux; dans les vêtements, la ressemblance n'est pas moins complète : mêmes capuchons, mêmes bonnets à bord tuyauté, mêmes larges manches à poignets serrés. Et, tout comme le caractère des plis, amples et parfaitement simples, l'inspiration générale est pareille aussi : le drame ne s'exprime pas par des gesticulations désordonnées et des expressions hagardes, mais il est tout entier dans la douleur muette des regards

1. Voici le texte de l'inscription : « Nicollas de Monstier, escuier, en son vivant seigneur de Chesley, Fontaine et Cussangy en partie, capitaine de Chaource, et damoiselle Jacqueline de Laignes, sa femme, dame de La Jaisse, Montigny, Lasson, la petite Brosse, Bruchon, Pichancourt et Sailly firent faire ce présent Cépulere l'an mil cinq cens et quinze; et gist ledit escuyer souz le crucifix de céans. Priez Dieu pour eux. » (Lalore, *État de la paroisse de Chaource avant la Révolution*, Arcis-sur-Aube, 1884, in-8, p. 47.) Le monument est reproduit dans Gavelle, *l'Église de Rumilly-lez-Vaudes*, pl. VI. — Phot. par Robert, n° 8390 du *Cat. mon. hist.*

et des attitudes. Si les quatre femmes étaient seules, nous serions tentés de considérer le sépulcre comme l'œuvre du maître lui-même; mais le Nicodème et le Joseph d'Arimathie sont extrêmement faibles, le saint Jean ne vaut pas beaucoup mieux, et le Christ, mou et veule, ne saurait en aucune façon être attribué à l'auteur de celui de Bayel : l'ensemble est d'ailleurs empreint, malgré son indéniable beauté, d'une certaine mollesse qui en fait plutôt une œuvre d'atelier[1].

Les deux donateurs, Nicolas de Monstier et Jacqueline de Laignes, ne sont pas pour changer cette impression. Nous ne parlons pas de leur disposition architectonique assez gauche : agenouillés l'un derrière l'autre, le long d'un mur, sur un des côtés de la chapelle, ils prouveraient une remarquable pauvreté d'invention décorative de leur auteur, s'il était certain que l'arrangement du sépulcre n'a pas été modifié depuis l'origine. Mais la sculpture même est inférieure à ce que l'on devrait attendre d'un maître tel que celui qui a taillé la *Sainte Marthe*, mis en face de la nature et s'attaquant au portrait; sans doute Nicolas de Monstier, vêtu d'une journade blanche qui couvre son armure, Jacqueline de Laignes, enveloppée dans un long habit semi-religieux, ont tous deux assez grande allure; les visages sont largement traités et, dans la simplicité, le recueillement de leur attitude, les deux personnages gardent les qualités qui sont propres à l'atelier; mais l'expression des physionomies n'est que médiocrement caractéristique, et si la polychromie qui les avive peut faire illusion, elles n'en sont pas moins quelque peu banales. Ce n'est pas le maître que nous connaissons, au ciseau si volontaire, qui a taillé ces deux orants, mais un de ses aides, imagier d'ailleurs fort honorable encore.

Un autre monument sorti du même atelier se trouve à Villeneuve-l'Archevêque (Yonne). C'est encore une *Mise au tombeau* (fig. 23, 24 et 26), et celle-là aussi, comme celle de Chaource, est datée : nous savons en effet que, dans l'église de l'abbaye de Vauluisant, où elle figurait jadis et à laquelle elle avait été donnée par les parents de l'abbé Antoine Pierre (abbé de 1502 à 1538), elle était accompagnée

1. Malgré le peu de goût que professait le XVII[e] siècle pour les œuvres de ce style, un voyageur qui passait en 1646 à Chaource, du Buisson-Aubenay, signale ce sépulcre, « dont, dit-il, on fait estat pour la bonne sculpture des figures qui y sont ». Babeau, *Voyage d'un archéologue dans le sud-ouest de la Champagne*, en 1646 (*Ann. Aube*, 1886).



22

Cliché Mon. Hist.

CHAOURCE. *Sépulcre.*

Pet. nat. — Voir p. [illegible]

d'une inscription portant la date de 1528[1]. Ici, le caractère est au premier abord tout différent : autant la *Mise au tombeau* de Chaource, avec ses sept personnages vus à mi-corps et droits derrière le sépulcre, est simple et conforme à la tradition, autant celle de Vauluisant paraît recherchée : le groupe principal pyramide suivant toutes les règles de l'art, et, derrière le Christ étendu, s'étagent savamment les deux vieillards accroupis, la Vierge pâmée, saint Jean et la Madeleine, tandis que les saintes femmes se tiennent de chaque côté, un peu hanchées et équilibrant l'ensemble. Et cette recherche n'est pas moins sensible dans les ajustements des personnages : une véritable armature remplace le capuchon des saintes femmes pour y former les manières de turbans qui les couronnent, et il n'est pas jusqu'aux bonnets des vieillards dont la coupe ne décèle quelque préoccupation d'élégance. Tout cela, sans compter dans la figure du saint Jean déjà certaines traces de mièvrerie, est assez éloigné sans doute de la réserve, si l'on peut dire, des sculptures de Chaource ; mais qu'on y regarde de plus près, et les mêmes détails s'y retrouveront que nous avons observés déjà dans les monuments du même atelier : la Vierge et la Madeleine sont toutes semblables à nos saintes femmes, et celles de Vauluisant, sous leurs coiffures bizarres, ont ce visage ovale, ce nez à méplat et toutes les particularités de traits que nous avons remarquées. Il n'est pas jusqu'à certains détails d'arrangement dans la chevelure des hommes qui ne soient pareils, comme les deux petites boucles tombant sur le front de chaque côté de la raie, qu'on peut noter à la fois dans l'un et l'autre saint Jean et chez le vieillard de Vauluisant à genoux aux pieds du Christ. De même le linge qui entoure le corps est relevé presque identiquement à Vauluisant et à Bayel, et c'est une façon peu commune : on ne peut guère le signaler en outre qu'à la *Mise au tombeau* de l'église Saint-Jean de Troyes, que son caractère général

1. Cette inscription a été publiée par Tarbé, *Almanach historique de la ville, diocèse et bailliage de Sens pour l'année bissertile 1784* (Sens, in-32, p. 41). L'abbé Bouvier l'a reproduite dans son *Histoire de l'abbaye de Vauluisant* (*Annuaire de l'Yonne*, 3e série, t. I, 1887, p. 65-66), mais avec diverses fautes de lecture, et en substituant la date de 1529 à celle de 1528. L'abbaye de Vauluisant ayant été presque entièrement détruite, le maréchal de camp, baron Campi, propriétaire de ce qui en restait, a donné la *Mise au tombeau* à l'église de Villeneuve-l'Archevêque en 1829, ainsi qu'une inscription en témoigne. L'abbé Pierre avait orné la bibliothèque de Vauluisant de diverses statues que naturellement les historiens attribuèrent, comme le Sépulcre, à Dominique et à Gentil. Bouvier, *ib.*, *id.*, p. 64, et Victor Petit, *Guide pittoresque dans le département de l'Yonne* (*Ann. de l'Yonne*, t. VII, 1843). Dans l'article de l'abbé Bouvier le sépulcre est reproduit en héliogravure.

permettrait d'ailleurs de rapprocher de l'atelier de la *Sainte Marthe*[1].

Cette différence dans l'allure générale des deux groupes s'explique aisément : un intervalle de treize ans les sépare et, à une époque de transformation rapide comme le commencement du XVIe siècle, on ne saurait s'étonner que l'art d'un même atelier subisse en quelques années de telles modifications. Il faut même que les traditions de cet atelier y aient été solidement implantées par le maître qui en avait créé le style, ou que son chef en surveillât la production avec une vigilance jalouse, pour qu'en 1528 le maniérisme ne l'eût pas plus profondément pénétré. Il y en a quelque trace, si l'on veut, mais combien atténuée, quand on compare ces monuments à d'autres qui en doivent être contemporains et que les modes nouvelles ont touchés ! car le système des plis est à peine altéré ; il demeure logique et large, sans ces vaines complications, où l'habileté souvent très remarquable de l'ouvrier ne cherche qu'à paraître et à flatter une mode de plus en plus dominante. Au reste, une troisième œuvre datée nous permet, par une heureuse chance, de nous rendre compte du progrès continu de ces tendances dans le même atelier : c'est le *Retable* de Rumilly-lez-Vaudes, donné à l'église en 1533 par Jean Colet[2].

Son architecture est toute gothique encore et, sous la massive corniche ornée de pampres, une véritable dentelle de pierre surmonte chacun des trois compartiments : l'atelier est évidemment conservateur. L'imagier, d'ailleurs, n'a innové ni dans la composition du retable qui, suivant une coutume empruntée certainement aux retables flamands[3], représente au centre la *Crucifixion*, des deux côtés le *Portement de croix* et la *Résurrection*, ni dans l'agencement des divers groupes ; les scènes sont sagement ordonnées, et tirent tout leur effet de la justesse des attitudes et de la clarté de l'ensemble[4],

1. Phot. par Robert, n° 8504 du *Cat. mon. hist.* et rep. dans Roy, *Troyes pittoresque*, pl. II.

2. M. Gavelle, qui l'a publié dans sa brochure sur *Rumilly-lez-Vaudes* (pl. III), a déjà constaté les analogies qui existent entre ce monument et le sépulcre de Chaource. Il a été photographié par M. Lancelot et par Robert. La date de 1536 est inscrite sur le bouclier d'un des soldats; M. Gavelle considérerait cette date comme celle de la peinture du retable, mais cette hypothèse est difficilement acceptable. En tout cas la date de 1533 pour l'ensemble est certaine, étant gravée sur le socle à la suite de l'inscription de consécration.

3. Divers retables de composition pareille, bien que différents de style, se rencontrent à Lhuître (au N. d'Arcis), à Saint-Lupien (à l'Est de Marcilly-le-Hayer), à Gérosdot (au S.-O. de Brienne), etc. Ils sont généralement assez faibles, et sans caractère marqué.

4. La polychromie, qui est fort belle encore, contribue à cette clarté. Une communi-



23

Cliché des auteurs

VILLENEUVE-L'ARCHEVÊQUE. *Sépulcre.*

Long. 2 m 70. — Voir p. 104

sans avoir recours à ces exagérations de mimique et de costume familières à l'art des Flandres. Divers détails nous montrent que l'influence du maître de la *Sainte Marthe* est encore sensible, notamment dans les deux jolies scènes du premier plan du panneau central, *la Pâmoison de la Vierge*, et le groupe des bourreaux : on y retrouve (fig. 28) certains nez à méplat (dans la femme aux mains jointes), certaines manches larges à poignets serrés (chez une des femmes qui soutiennent la Vierge) et des bonnets comme ceux des vieillards de Vauluisant (dans l'homme qui tient ses mains derrière le dos) ; et malgré une sorte d'acuité de mauvais augure, les plis des vêtements sont toujours ceux de l'atelier, avec leurs qualités de sagesse et de logique bien rares à cette époque. Et pourtant, que nous sommes ici loin même du sépulcre de Vauluisant ! En cinq ans, de 1528 à 1533, l'art s'est rapetissé : le groupe de bourreaux est charmant sans doute, vivant et spirituel, et les costumes y sont d'une fantaisie tout à fait amusante : mais sont-ce bien là des épithètes qui conviennent aux assistants du supplice divin ? Les saintes femmes aussi sont devenues plus sentimentales ; leur douleur, sans s'étaler encore, est moins simple, et leur type a eu le temps de s'aveulir : la finesse et l'incisive netteté de traits qui les caractérisaient ont presque disparu. Quelques souvenirs en demeurent dans la femme aux mains jointes, qui sous son capuchon et penchée en avant, est comme un écho lointain de la *Sainte Marthe* ; mais celle qui soutient la Vierge, aussi bien que le saint Jean, a déjà cette face large et d'un faire rond, qui ne tardera pas à se généraliser dans des ateliers épuisés.

A l'atelier de la *Sainte Marthe* appartiennent encore deux petits groupes placés dans le calvaire de l'église Saint-Nicolas de Troyes, un *Donateur à genoux accompagné de saints* (fig. 27) et une *Donatrice avec des saintes*[1]. Ce sont évidemment des fragments d'un même ensemble, et, avant les derniers remaniements, on avait eu soin de les placer en face l'un de l'autre[2] ; ils sont malheureusement perdus aujourd'hui aux deux bouts de la chapelle haute, ce qui en diminue

cation de M. Gavelle nous apprend qu'elle n'est pourtant pas tout entière du XVIe siècle et qu'au XVIIIe un certain peintre de Chaumont mit « des couleurs et un vernis sur les figures de la Passion servant de retable ». Il parait l'avoir fait d'ailleurs avec une discrétion que ses modernes successeurs ont rarement imitée.

1. Phot. par Robert, n° 8901 du *Catal. des mon. histor.*
2. Ce détail nous a été donné par M. Fichot.

beaucoup l'effet et, qui pis est, abandonnés à la malice des enfants du catéchisme : depuis quelques années la tête d'une des femmes a disparu [1], et, si l'on n'y prend garde, le groupe des saints, dont le soubassement est brisé, tombera avant peu sur le dallage. Ces deux ouvrages méritent pourtant un meilleur sort.

Leur art est très voisin de celui du retable de Rumilly-lez-Vaudes; le donateur est tout à fait dans le goût du Jean Colet, le caractère et le traitement des figures de saints fort analogue, dans son ensemble, à celui des bourreaux; on y peut noter les mêmes particularités, telles que ces deux petites boucles tombant sur le front de chaque côté de la raie, ces nez à méplat, et certains détails de costume, comme le bonnet de saint Christophe, le capuchon d'une des saintes et ses manches à poignets, toutes particularités très caractéristiques de l'atelier de la *Sainte Marthe* et que nous n'avons rencontrées dans aucun autre avec cette persistance. Ce sont aussi, dans les vêtements, les mêmes plis longs et sages, sans chiffonnages inutiles et dans la bonne tradition française. Mais si la facture est parfois un peu grossière, témoin certains pieds et mains, l'art est supérieur ici à ce qu'il est à Rumilly. Ce groupe des saints qui se pressent derrière le donateur, se hâtant et comme emportés par un mouvement de foule vers un objet aujourd'hui disparu (une *Nativité* peut-être) ; ces têtes si expressives du saint Christophe et de son voisin, tendues pour voir plus tôt l'Enfant annoncé, et cet autre par derrière qui semble vérifier dans le rouleau qu'il lit l'exactitude de la parole des Prophètes, tout cela est d'une grandeur que n'ont sans doute pas les spirituels bourreaux de Rumilly. Si le groupe des femmes est plus faible, deux figures du moins, celles de derrière, sont d'une grâce et d'une vérité d'observation charmantes. Ce n'est plus évidemment le grand sérieux de la *Sainte Marthe*, de la *Pitié* de Bayel et même du *Sépulcre* de Chaource; aussi bien ces fragments leur sont-ils postérieurs de beaucoup; mais si, comme nous le pensons, ils sont à peu près contemporains du retable de Rumilly [2], ils ont gardé mieux que lui ce quelque chose de médiéval que nous avions reconnu dans les premières œuvres de l'atelier et, inférieurs

1. Elle est encore en place dans la photographie de Robert.

2. Si même l'on ne tenait compte que de la facture des têtes, on croirait ces deux groupes plutôt antérieurs au retable; deux ou trois figures accessoires ont seules cette banalité que nous avons reprochée à certaines figures de Rumilly.

24 Cliché des auteurs

VILLENEUVE-L'ARCHEVÊQUE.
Sépulcre, détail.
Haut. [illegible] — Voir p. [illegible]




25 Cliché des auteurs

TROYES, SAINT-NICOLAS.
Saint Bonaventure.
Haut. 1 m. 30. — Voir p. 109.



26 Cliché des auteurs

VILLENEUVE-L'ARCHEVÊQUE.
Sépulcre, détail.
Haut. 1 m. 04. — Voir p. 101.

à elles par la facture déjà plus molle, ils les égalent presque par le souffle.

On pourrait rapprocher des ouvrages sortis de l'atelier de la *Sainte Marthe* une clé de voûte de l'église Sainte Savine [1], dans un des faubourgs de Troyes. Elle figure *Sainte Savine* en pèlerine, partant à la recherche de son frère, saint Savinien, martyr, suivie de la servante sainte Maximinole. Cette scène familière, traitée en fort petite dimension, a pourtant une grandeur singulière ; or, aucun autre atelier à Troyes n'a possédé cette qualité à un aussi haut degré que celui de la *Sainte Marthe*, et l'on retrouve ici sa simplicité de plis et quelque chose même, peut-être, de ses types habituels.

Il nous faut insister davantage sur une autre œuvre que l'on ne saurait attribuer sûrement à l'atelier de la *Sainte Marthe*, mais qui en est sans doute très voisine : le *Saint Bonaventure*, placé aujourd'hui au pied de la tribune de l'église Saint-Nicolas de Troyes et qui proviendrait, dit-on, de Notre-Dame ou de Saint-Jacques-aux-Nonnains [2] (fig. 25). C'est certainement une des plus belles statues d'homme qu'ait produites l'art troyen, et rarement il a mis dans une œuvre tant de noblesse et de sérieux. Le saint, mitré et portant une riche chape sur sa robe de moine, présente de sa main gauche un livre ouvert sur sa poitrine et de la droite tenait autrefois une crosse ; la tête est un peu inclinée en avant et, malgré les réfections qu'elle a subies — le nez est restauré, — avec ses yeux fortement enfoncés sous l'arcade sourcilière, sa bouche fine et volontaire, elle présente un type d'une admirable énergie. A la vérité, il n'y a rien dans ce visage qui rappelle absolument les traits caractéristiques de l'atelier de la *Sainte Marthe* ; les plis même de la chape, relevée d'ailleurs avec une habileté extrême, sont un peu plus secs et cette chape même est brodée de petits personnages en léger relief, anges ou saints [3], qui, s'ils sont très semblables à ceux de Gailde au jubé de la Madeleine [4], n'ont pas d'analogue dans l'atelier. Et pourtant l'allure géné-

1. Repr. dans Roy, *Troyes pittoresque*, pl. 30, et Fichot, *Stat. mon.*, t. I, p. 177; voir aussi Arnaud, *Voy. arch.*, p. 66. Phot. par Lancelot.

2. Communication de M. Fichot. Cette statue serait demeurée longtemps, avec d'autres, dans le jardin d'un entrepreneur, qui finit par les donner à Saint-Nicolas. Phot. par Lancelot et rep. dans Fichot, *Stat. mon.*, t. IV, p. 481.

3. Plusieurs qui avaient été brisés ont été refaits en plâtre; la statue d'ailleurs paraît avoir beaucoup souffert, mais elle est très bien restaurée.

4. Ces analogies dans les détails d'ornementation ne sauraient suffire pour autoriser l'hypothèse d'une attribution de cette statue et de tout le groupe à l'atelier de Gailde. Elles pourraient renforcer des preuves, mais n'en constituent pas une.

rale est la même, l'on sent dans les deux œuvres une inspiration identique, et l'une et l'autre dérivent de la tradition du moyen âge; pour s'en convaincre, il suffit de considérer le *Saint Bonaventure* d'une part, en face des deux *Prophètes* du XIVe siècle, au musée de Troyes (fig. 4), et de l'autre, des statues du milieu du XVIe, de ces saints doucereux qui se pavanent sur les consoles de Saint-Pantaléon : il reste le proche parent des uns, bien qu'assoupli et humanisé, malgré les deux siècles qui les séparent; quelle évolution au contraire s'est produite pour qu'en trente ans peut-être on en soit arrivé à l'art des autres [1]!

L'atelier de la *Sainte Marthe* est l'un des plus considérables que nous rencontrions au cours de cette étude, et c'est pourquoi nous y avons insisté davantage. Nous nous y sommes attardés aussi parce qu'il représente, comme nous l'avons indiqué déjà, l'art troyen sous un jour assez nouveau. Ce n'est pas cette manière mièvre que l'on connaît, c'est un style large et relativement grand, qui sent encore sa tradition gothique et où l'influence personnelle d'un grand maître demeure évidente jusqu'à la fin du premier tiers du XVIe siècle, atténuant dans l'atelier le maniérisme qui au même moment a déjà pénétré l'école si profondément. C'est en réalité l'histoire de cette pénétration que nous avons entreprise; dans la fin de la première partie de notre étude, nous la verrons se développer graduellement et nous nous arrêterons quand il sera prêt de tout envahir, frayant les voies à l'italianisme qui déjà s'est infiltré, en attendant qu'il devienne le maître, avec l'arrivée de Dominique Florentin et le retour des nombreux ouvriers troyens qui étaient allés travailler sur les chantiers de Fontainebleau.

1. A l'atelier de la Sainte Marthe, mais à des ouvriers d'un talent beaucoup moindre, nous attribuerions volontiers encore la *Sainte Radegonde* de Soumaintrain (Yonne, près d'Ervy) et la *Sainte* tenant un livre, déposée dans la chapelle des Fonts à Saint-Rémy de Troyes; celle-ci, plus molle et gracieuse, paraissant d'un art un peu postérieur à l'autre, qui serait des débuts de l'atelier. — Une statuette de *Sainte Marthe*, qui, de l'ancienne collection Gréau, a passé dans la collection de M. Manzi, peut être rapprochée du type créé par cet atelier. Nous y retrouvons certaines analogies, telles que la large manche serrée au poignet, et, d'une façon générale, un air de famille indéniable, mais aussi des différences qui nous empêchent de rien affirmer quant à l'origine de cette pièce. Le travail est beaucoup plus sec et plus petit que tout ce que nous connaissons de l'atelier, notamment dans les plis du manteau, et surtout certains détails de costume sont pour surprendre dans le corsage et le manteau. Si la provenance de la collection Gréau ne nous indiquait presque nécessairement une provenance troyenne, nous serions tentés de voir plutôt dans cette sainte un ouvrage bourguignon, non sans une certaine parenté avec la *Sainte Catherine* du musée de Cluny.



27 Cliché des auteurs

TROYES, SAINT-NICOLAS. *Donateur et saints.*

Haut. [illegible] m. 57. — Voir p. [illegible]



28 Cliché de l'auteur.

RUMILLY-LEZ-VAUDES. *Retable, détail.*

Voir p. 1[illegible]6.

CHAPITRE V

LES DERNIÈRES ŒUVRES GOTHIQUES

GROUPES DIVERS

Maîtres à personnalité plus indécise. — Difficulté de la reconstitution de leurs ateliers. — Classement des monuments. — Le *style* d'une œuvre et sa *date d'exécution*.

Les survivances médiévales. — Les *Pitiés*. — Leur iconographie invariable. — Mussy-sur-Seine et Saint-Nizier de Troyes. — Ouvrages d'ateliers. — Les *Christs*. — Le *Christ* de Saint-Nizier. — Le *Portement de croix* de Saint-Nicolas et la *Tête* du Louvre.

Caractère plutôt gracieux de l'école : gothique détendu. — Les monuments typiques : *Vierges* de Brienne-la-Vieille, Vaudes et Saint-Remy-sous-Barbuise. — Les *Vierges* de Saint-Pantaléon et d'Origny-le-Sec, d'inspiration très analogue. — Le groupe des *Vierges* du musée de Troyes (n°s 265 et 266), de Braux et de la collection R. Kœchlin. — Premières déformations : plis cassés. — Procédés d'imitation des compagnons.

L'*Education de la Vierge*. — Etablissement du type : la *Sainte Anne* de la tribune de Saint-Nicolas de Troyes. — Le modèle définitif. — Longpré. — Les *Saintes*. — La *Sainte Barbe* de Villeloup ; ses origines. — La *Sainte Savine* de Saint-Germain. — La *Sainte Savine* de la façade de Saint-André-lez-Troyes ; atelier attardé. — Les *Saints*. — Le *Saint Yves* de Chaumont ; son caractère traditionnel. — Le *Saint Gengoult* de Sacey (1533), le *Saint Eloi* de Racines (1527) et le *Saint Nicolas* de Coursan (1536). —Evolution sensible.

Les *Retables*. — Le retable de *Saint Nicolas*, à la chapelle des morts d'Ervy ; son caractère gothique. — La *Nativité* de la sacristie de Saint-Urbain. — Les retables de Lirey ; Jean Huyard et Nicolas Haslin. — Crésantignes et le South Kensington. — La décoration architecturale et l'inspiration de la sculpture.

Derniers monuments d'inspiration purement gothique. — Premiers symptômes de maniérisme. — Le groupe de Villy-le-Maréchal. — La *Sainte Barbe* de Saint-Germain. — Les statues de Saint-Remy de Reims. — La *Vierge* de Saint-Urbain de Troyes.

La *Visitation* de Saint-Jean. — Monument caractéristique de l'art de la fin

de la première période : l'inspiration demeure gothique, et le goût nouveau se fait sentir dans les détails. — Le *Jubé de Villemaur*; son double caractère. — La transformaton de l'école : sa date moyenne.

L'atelier de la Sainte Marthe est le seul, malheureusement, parmi ceux qui ont pratiqué un art purement gothique, dont il nous ait été possible de reconstituer avec certitude le développement durant une aussi longue période, et le seul qui nous amène, sans interruption et au moyen de monuments authentiquement datés, depuis les débuts de l'école jusqu'au moment des premières déformations du style troyen. La plupart des autres ouvrages conçus dans le goût traditionnel se présentent à nous de telle façon qu'il est à peu près impossible de les classer autrement que par très petits groupes, et même les liens qui rattachent ces groupes les uns aux autres sont d'ordinaire si lâches qu'on ne saurait souvent les discerner aisément; de plus, les dates nous faisant presque toujours défaut, la suite chronologique ne peut pas s'établir avec toute la sûreté que nous avions pour l'atelier de la *Sainte Marthe*.

Ce n'est pas à dire assurément que nous considérions ces monuments, en quantité si nombreuse, comme exécutés dans d'autres conditions que ceux dont les relations de parenté ont pu être retrouvées, et que l'hypothèse que nous avons émise au sujet du régime des ateliers ne doive pas s'appliquer à eux. Eux aussi ont été taillés les uns par le maître, les autres par les compagnons, et ce qui le prouve, c'est toujours l'inégalité de travail entre des œuvres étroitement parentes : la *Vierge* de Saint-Urbain de Troyes a été faite par un maître, et celles de Pougy, de Périgny-la-Rose et de Bar-sur-Aube, qui la reproduisent presque exactement, mais affadie ou même en quelque façon caricaturée, sont de simples morceaux de « varlets » plus ou moins adroits. Seulement, si le lien entre les divers modèles d'un même atelier est si difficile à retrouver, c'est sans doute que la personnalité du maître qui le dirigeait était indécise; le maître de l'atelier de la Sainte Marthe était d'un génie original et tout ce qui se faisait sous son influence s'en ressentait; beaucoup d'autres au contraire, on peut le croire, n'avaient qu'un caractère un peu effacé; soumis aux variations de la mode, aux influences des maîtres leurs voisins, ils étaient incapables de donner une forte unité aux ouvrages sortis de leur atelier. Ce devait naturellement être le cas de la plupart, et c'est pourquoi nous avons tant de peine à reconstituer les

ateliers. Aussi bien, les différences de manière entre les divers produits d'un même atelier sont fréquentes : les *Sépulcres*, dont certains personnages sont parfois si dissemblales et qui pourtant ne peuvent avoir été faits sous la direction de plusieurs maîtres à la fois, nous en offrent maints exemples, celui de Saint-Nizier de Troyes en particulier; et d'autres ensembles ne sont pas moins topiques : rien de plus différent que les trois statues de Chantelle récemment entrées au Louvre, la *Sainte Suzanne* d'une part, la *Sainte Anne* et le *Saint Pierre* de l'autre, et il est difficile néanmoins de douter qu'elles ne soient sorties d'un même atelier travaillant pour Anne de Beaujeu[1].

Cette diversité entre les produits d'un même atelier ne rend pas seulement très difficile, sinon impossible, une sûre reconstitution de l'œuvre de ces ateliers : elle est aussi un sérieux obstacle au classement chronologique des monuments. Sans doute, même si nous n'avions pas possédé dans l'atelier de la *Sainte Marthe* la date de trois morceaux, nous aurions pu, nous fondant sur l'histoire générale de l'art, procéder à un classement : nous savons que l'école troyenne s'avance lentement, comme toute la sculpture française d'alors, vers l'italianisme, et que, partie du gothique encore pur des dernières années du xve siècle, le maniérisme, qui se développe d'année en année, la conduit rapidement vers son but; il suffisait de déterminer la part de maniérisme qui entrait dans chacune des œuvres que nous étudiions pour la pouvoir mettre à peu près sûrement à son rang, et vraisemblablement, sans aucune indication de date, serions-nous arrivés au même ordre que les documents nous indiquent. Mais ce qui est évident dans un atelier où une direction unique règle tout, l'est bien moins dans une école composée de beaucoup d'ateliers, dont les maîtres sont différents d'âge, d'éducation et de tempérament, et qui peuvent avoir adopté les nouveautés avec un empressement très inégal : les uns, plus jeunes ou plus entreprenants, en pouvaient être pleinement séduits, quand d'autres, plus âgés ou plus routiniers, s'attardaient encore dans les modes traditionnelles. Il est donc impossible d'établir une exacte chronologie entre les innombrables groupes qui se présentent à nous, tous gothiques encore, mais que marque inégalement le maniérisme naissant.

1. André Michel, *les Statues de Sainte Anne, Saint Pierre et Sainte Suzanne* (Extrait des *Monuments et Mémoires*, fondation Piot, t. VI, 1er fasc.), p. 15.

Au reste ce n'est pas à quoi nous avons prétendu dans ce chapitre, car on le tenterait en vain. Mais la régularité du développement de l'histoire de l'école troyenne peut nous venir en aide, et, nous fondant sur ce que nous a montré l'atelier de la *Sainte Marthe*, parfaitement en règle en ce qui touche les dates, la seule logique nous servira là où la rigueur chronologique fera défaut. Sans doute, nous le reconnaissons, un tel classement est moins scientifique que celui où des documents écrits étayent les arguments tirés du style : il est aisé de faire dire aux monuments ce qu'on voudrait qu'ils dissent, et ils se laissent solliciter plus facilement encore que les textes; pourtant un monument consciencieusement interrogé peut donner de sûrs renseignements et notre méthode nous paraît d'autant plus acceptable que nous publions nos preuves : indépendamment de nos raisons, nos photographies sont d'indiscutables pièces justificatives. Nous le répétons donc, l'ordre dans lequel nous avons classé nos monuments n'est peut-être pas celui où ils sont venus au monde; faute de dates, cet ordre-là est aujourd'hui impossible à fixer pour la plupart, et les tendances différentes des ateliers, la rapidité de leur transformation, empêchent absolument toute certitude. Mais s'il est impossible de dire que la *date d'exécution* d'un monument est sûrement antérieure ou postérieure à celle d'un autre qui n'en paraît séparé que par un intervalle de quelques années, il n'en est pas moins fort admissible d'affirmer que ce monument est d'un *style* antérieur ou postérieur à tel autre : ce n'est plus là affaire de date, c'est affaire de comparaison. Or c'est à cela que nous nous bornerons : nous ne parlerons jamais, à moins de documents précis, de la date de l'exécution, mais toujours de l'apparence du style; et si, par mégarde, il nous advient d'écrire que tel monument est plus ancien ou plus récent que tel autre, nous ne prétendrons pas laisser entendre par là autre chose, sinon que le modèle dont il dérive appartenait logiquement à un style plus ancien ou plus récent.

Un des sujets où les ateliers de Troyes ont gardé le plus intacte la tradition du moyen âge, c'est la *Pitié*. Nous l'avons constaté déjà à propos de celle de Bayel, et si les *Pitiés* que nous rencontrons en très grand nombre dans la région troyenne sont loin d'ordinaire de valoir celle-là, toutes, du moins, participent du même caractère.



29 Cliché des auteurs

Mussy. *Pitié.*

Haut. [illegible] — Voir p. [illegible]

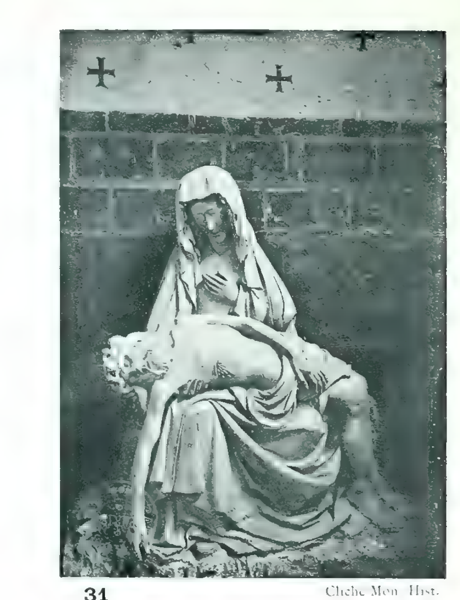
30 Cliché des auteurs





Musée du Louvre. *Tête de Christ.*

Haut. 0 m. 2[illegible] — Voir p. [illegible]



31 Cliché Mon. Hist.

Troyes, Saint-Nizier. *Pitié.*

Haut. 1 m. 12. — Voir p. 116.

Dans toutes, le parti pris est pareil : toujours le Christ est étendu de gauche à droite sur les genoux de sa mère et toujours son bras droit retombe, pendant jusqu'à terre [1]. Où cette disposition iconographique a-t-elle pris naissance? Nous ne savons; on en trouve des exemples au Musée lorrain, à Nancy, et en Flandre, dans le groupe de l'église Saint-Jacques de Liège [2], pour ne citer que les régions de l'Est ; mais en Champagne elle est si bien fixée que les autres corps de métiers s'y conforment, témoin les verriers (à Fontaine-les-Grès, près de Méry-sur-Seine), et plus tard les graveurs [3], et la sensibilité particulière de chaque ouvrier ne se révèle que par la modification de quelques détails. Ces modifications, d'ailleurs, constituent parfois chez certains imagiers de véritables trouvailles, et plusieurs de ces groupes sont d'un sérieux et d'une profondeur de sentiment tout à fait rares.

La *Pitié* dont le caractère est le plus archaïque est sans doute celle de Mussy-sur-Seine [4] (au sud de Bar-sur-Seine; fig. 29). Elle est d'une rudesse presque sauvage, avec son long visage maigre à peine dégrossi et le lourd capuchon qui lui recouvre la tête; mais c'est d'un mouvement extraordinairement tragique qu'elle a saisi son fils « à bras le corps » [5] et comme si elle allait porter elle-même le cadavre au tombeau. L'horreur du drame ne saurait être rendue avec plus d'énergie. Il y a même quelque excès, et la tête du Christ, avec la bouche entr'ouverte et laissant voir les dents, est plutôt atroce que douloureuse; au reste, c'est l'inhabileté de l'imagier qui pourrait être ici mise en cause, car le corps courtaud et si étrangement musclé du Christ la dénonce assez : nous sommes loin de l'art du maître qui a taillé le groupe de Bayel. L'inspiration pourtant demeure analogue, et c'est en face d'une œuvre de pure tradition médiévale que nous nous trouvons. Peut-être même serait-on tenté, au premier abord, de la reculer au delà du terme que nous

1. La seule exception que nous connaissions à cette disposition est à Lignol (à l'est de Bar-sur-Aube), où la Vierge est agenouillée auprès du corps du Christ étendu à terre; ce monument est d'ailleurs très faible.

2. Reproduit dans Helbig, *la Sculpture au pays de Liège*, p. 121 (Bruges, 1890, in-8). — Notons d'ailleurs que la *Pitie* attribuée à Richier (1530), et conservée à la cure de Clermont-en-Argonne, est toute différente.

3. Varlot, *Illustration de l'ancienne imprimerie troyenne*, Troyes, 1850, petit in-4; fig. 183, p. 37.

4. Phot. par Robert.

5. Le même mouvement se retrouve dans une *Pitié*, fort médiocre d'ailleurs, de la cathédrale de Chaumont.

avons marqué aux débuts de notre école, n'étaient certaines recherches qui nous ramènent au XVI[e] siècle troyen : si les plis, en effet, sont d'une extrême sobriété — et rien, selon nous, ne date mieux une œuvre que leur plus ou moins de complication, — le corsage de la Vierge est déjà froncé avec un soin particulier, et les cheveux tombent sur les manches en longues boucles ondulées, dont l'arrangement n'est pas sans une certaine préciosité.

Par ses qualités et par ses défauts, la *Pitié* de Mussy est une œuvre bien caractéristique des débuts de l'école. On en peut dire autant de celles de Saint-Phal (au nord d'Ervy) et de Saint-Nizier de Troyes. La *Pitié* de Saint-Phal [1] a la même rudesse que celle de Mussy et le ciseau est à peine plus habile : ici encore, le corps du Christ est trapu et comme soufflé, la tête lourde et commune, et les extrémités grossières; mais l'imagier, tout en demeurant, lui aussi, dans le programme traditionnel, a su le vivifier par l'invention d'un beau mouvement : c'est la mère qui passe un bras sous le corps pour le soutenir, tandis que l'autre main demeure pressée sur la poitrine, dans un geste figé par la terreur; et cette terreur, son visage sommairement modelé, mais d'une largeur de traits extraordinaire, l'exprime à merveille, comme toute son attitude, raidie sous les longs plis de la robe et du manteau. Le groupe de Saint-Nizier de Troyes [2] (fig. 31) est assez semblable dans ses dispositions générales, mais sa technique est plus soignée : les deux bras du cadavre, l'un pendant selon la coutume troyenne, et l'autre comme tombant en travers du corps, sont d'une singulière harmonie; et le même mouvement, qui à Saint-Phal avait quelque chose de rude et de gauche, est ici parfaitement équilibré et touchant. S'il n'y a pas dans l'expression de la Vierge ce sentiment d'horreur que traduisait si bien une exécution un peu fruste, sur ce visage allongé presque démesurément se marque une infinie tristesse. Aucune trace d'afféterie d'ailleurs; tout cela demeure simple, et les plis des vêtements, notamment, à Saint-Nizier comme à Saint-Phal et à Mussy, sont encore longs et profonds, logiques et sans cassures inutiles. C'est bien la grande tradition du moyen âge qui, avec son sérieux, avec son réalisme, se continue toujours vivante.

Si nous avons rapproché ces diverses *Pitiés*, est-ce à dire que nous tenions ces monuments pour sortis du même atelier? Assuré-

1. Phot. par Robert, n° 8844 du *Cat. mon. hist.*
2. Phot. par Robert, n° 8909 du *Cat. mon. hist.*

ment non. Il est un élément en effet dont il faut tenir un grand compte dans nos classements : c'est la persistance dans l'école, depuis ses débuts jusqu'à la période de l'italianisme triomphant, de certains types iconographiques toujours identiques à eux-mêmes, malgré les modalités du style, et le type de la *Pitié* est de ceux-là. On ne saurait, par conséquent, y distinguer des groupes. Il est assez curieux pourtant de pouvoir, ici même, reconnaître certains originaux et leurs imitations directes : ainsi les *Pitiés* d'Auxon et de Bar-sur-Seine sont, à ne s'y pas tromper, des répliques de celles de Saint-Phal et de Mussy, et la différence de mains est intéressante à noter. A Auxon, tout s'est amolli; à Bar-sur-Seine, au contraire, on trouve quelque chose d'emprunté dans l'attitude et de sec dans les plis : le souffle n'y est plus [1].

La tradition demeure entière aussi dans les représentations du Christ, et c'est à côté des *Pitiés* qu'il les faut mentionner, ne fût-ce que pour accentuer le contraste que nous montre l'école troyenne, plutôt aimable d'ordinaire et d'une grâce intime, et sachant trouver les traits les plus forts pour figurer la douleur divine. En vérité, une seule fois jusqu'ici un imagier s'était rencontré à Troyes pour donner au Christ la grandeur convenable : l'auteur du *Sépulcre* de Saint-Nizier avait taillé l'une des têtes les plus cruellement douloureuses que la sculpture française ait jamais inventées. Mais dans les *Pitiés*, c'est la Vierge surtout qui avait été étudiée et le Christ était quelque peu sacrifié. Dans un autre monument de Saint-Nizier [2], le Christ est figuré assis, les mains liées, exposé au peuple qui l'injurie, et peu d'œuvres antérieures ont une apparence plus poignante que celle-là. Elle est un peu sèche pourtant, de travail comme d'expression, et

1. C'est à cette même inspiration qu'il faut attribuer la *Pitié* de Saint-Nicolas-du-Port, près de Nancy. Elle a un caractère champenois marqué et l'on ne saurait s'en étonner, puisque Jacques Bachot a travaillé dans cette église; nous ne prétendons pas d'ailleurs donner cet ouvrage au maître lui-même; ce n'est qu'un bon travail d'atelier, fait probablement par quelqu'un des compagnons qui aidaient Bachot. La Vierge est plus larmoyante que vraiment douloureuse, mais son geste est beau : elle tient dans sa main celle du Christ et l'élève à elle, comme si elle allait la presser sur sa poitrine; ce n'est pas le médiocre sculpteur de Saint-Nicolas qui l'inventa sans doute; il avait dû le rapporter de l'atelier de Troyes où il avait appris son art. On retrouve ce geste notamment à Montsuzain (au S. d'Arcis-sur-Aube). Ce groupe, qui a été transporté récemment à Lhuître, puis à Dosnon, est un des seuls que nous ayons rencontrés dans la région, où le bras droit du Christ ne pende pas à terre; cette anomalie n'est pas néanmoins pour nous faire accepter la tradition qui donnerait à cette *Pitié* une origine lorraine. (Communication de M. l'abbé Bernard, curé de Dosnon.)

2. Phot par Robert, n° 8907 du *Cat. mon. hist.*

peut-être le *Portement de Croix* [1], qui a repris à la tribune de Saint-Nicolas la place qu'il avait indûment quittée, lui est-il supérieur : le supplicié ploie sous son faix, il tombe sur les genoux et pleure des larmes de sang; l'imagier a su pourtant éviter la déclamation et son œuvre a une grandeur simple qui émeut. Mais quelques mollesses la déparent, et la plus remarquable de la série [2] est la *Tête de Christ* que le Louvre a acquise jadis (fig. 30) de feu M. Julien Gréau. « Inclinée et navrée, les yeux en pleurs, la bouche entr'ouverte exhalant une plainte, le front saignant sous les blessures profondes d'une couronne d'épines... [elle] est d'une exécution et d'un sentiment singulièrement pathétiques [3]. » Mais ici encore, l'instinct de la mesure, si profond dans l'art troyen, a gardé l'imagier de toute exagération : une « pieuse et tendre compassion » en adoucit le réalisme et rien n'y laisse prévoir les mélodramatiques exagérations que nous présenteront les *Christs à la colonne* du milieu du siècle, quand la mode se sera lassée de la simplicité et du naturel [4].

Nous n'en sommes pas là heureusement, et toute une série d'œuvres va continuer ces qualités, œuvres charmantes et toutes pénétrées d'une grâce ingénieuse et délicate. Sans doute, l'école troyenne était capable de puissance, le maître de la *Sainte Marthe* l'a prouvé, comme les *Pitiés* et les *Christs* que nous venons d'étudier. Mais ce n'est point son goût naturel, et, même avant d'être atteinte de ce maniérisme auquel elle ne devait pas résister, c'est toujours à la grâce qu'elle se plaît davantage. Dans un admirable tableau qu'il traçait du paysage champenois, « tout, disait Taine, est moyen ici, tempéré, plutôt tourné vers la délicatesse que vers la force,... avec un air de finesse et d'agrément [5] », et cette description s'applique à l'art comme au pays. Aussi bien, nos imagiers excellent dans les repré-

1. Rep. dans Fichot, *Stat. mon.*, t. IV, p. 478-9. M. Fichot raconte l'odyssée de cette statue et l'on s'étonne qu'elle ait survécu à tant de déménagements. Nous ne voyons d'ailleurs en aucune façon pourquoi l'auteur l'attribue à Gentil. L'inspiration générale et tout le travail, celui des plis surtout, dénotent un style antérieur, et il suffit de comparer ce *Christ* avec son voisin, le *Christ à la colonne*, également donné à Gentil, pour voir l'incompatibilité absolue de l'une au moins des deux attributions.

2. Les autres sont à Saint-Phal (au nord d'Ervy), à Sormery (près d'Aix-en-Othe), à Villy-le-Maréchal (au sud de Troyes). L'un des meilleurs est le petit Christ debout du musée de Troyes (n° 185 du Cat. de sculpture). Voir aussi le *Crucifix* de Pont-Sainte-Marie (au nord de Troyes).

3. André Michel, *Promenade au Louvre* (*Journal des Débats*, 19 juin 1898).

4. A Saint-Pantaléon de Troyes et surtout à la tribune de Saint-Nicolas.

5. *La Fontaine et ses fables*, p. 6 et 4.

32 Cliché des auteurs

BRIENNE-LA-VIEILLE. *Vierge.*

Haut. 1 m. 23. — Voir p. 119.



33 Cliché des auteurs

SAINT-REMY-SOUS-BARBUISE. *Vierge.*

Haut. 1 m. 20. — Voir p. 119.





34 Cliché des auteurs

TROYES, SAINT-PANTALÉON. *Vierge.*

Haut. 1 m. 20. — Voir p. 120.

sentations féminines; les statues de saints — celles qui sont autre chose que de simples objets de vénération — sont relativement rares, tandis que les saintes abondent, les Vierges surtout, qui sont peut-être, celles du début tout au moins, les manifestations les plus caractéristiques du génie troyen; sérieuses encore et exquises à la fois, elles nous apparaissent comme la dernière et non la moins aimable des transformations de l'art du moyen âge.

Un petit groupe peut être formé avec les *Vierges* de Brienne-la-Vieille [1] (fig. 32), de Vaudes (entre Troyes et Bar-sur-Seine) et de Saint-Remy-sous-Barbuise (au sud d'Arcis; fig. 33). Elles sont, par leur attitude et par leurs draperies, les plus simples que nous possédions, et s'il est juste de prendre le degré de simplicité pour base de notre classement, elles ont droit à passer les premières. Certes, elles ne prétendent pas à la grandeur des produits de l'atelier de la *Sainte Marthe*; ce sont des *Vierges* d'allure familière et de grâce modeste, mais rien chez aucune d'elles ne sent l'afféterie. Toutes trois ont le visage large, avec le front découvert, les yeux écartés et le menton fort; ce type, que nous retrouverons souvent, a parfois quelque chose de dur, mais ici la souplesse du travail adoucit les traits sans les amollir et leur donne une certaine gravité candide. L'attitude, droite et bien d'aplomb, est naturelle, et si des restaurations romantiques ne permettent guère de juger ce qu'était la *Vierge* de Vaudes, le geste des deux autres semble observé sur le vif : tandis qu'à Brienne [2], la mère porte l'enfant devant elle, à demi enveloppé dans un lange, ses deux mains ne le touchant pas, peut-être par respect, à Saint-Remy, l'enfant se serre, pour dormir, sur le sein maternel, et ce mouvement si juste communique à toute la figure quelque chose de son calme et de son intimité. Les ajustements s'accordent de même avec ce caractère : ce sont toujours, dans le voile qui couvre la tête, dans le manteau et dans la robe, ces plis très larges et souples d'une étoffe épaisse; aucun n'est inutile et leur distribution logique et aisée donne à l'ensemble une harmonie et une simplicité parfaites [3].

1. Phot. par Robert, n° 8666 du *Cat. mon. hist.*

2. La tête de l'enfant semble avoir été refaite, mais la couche de badigeon qui recouvre la statue empêche de s'en assurer.

3. Le buste de *Vierge* sur un croissant, au musée de Cluny (n° 273), paraît appartenir à ce groupe (nombreuses réfections); on y pourrait joindre peut-être la *Vierge* du grand portail de Bérulles (près d'Aix-en-Othe) et certainement une statue de *Sainte*, placée aujourd'hui au même autel que la *Vierge* de Saint-Rémy-sous-Barbuise, mais

Ces qualités isolent en quelque façon ce groupe dans la sculpture troyenne : cette grâce naïve et cette simplicité, elle ne les rencontrera plus aussi complètes, et dans toutes les œuvres que nous allons étudier une certaine complication se manifestera, qui nous mènera graduellement au maniérisme. A la vérité, c'est à peine si le mot de complication est de mise tout d'abord, avec les *Vierges* d'Origny-le-Sec (au sud de Romilly) et de Saint-Pantaléon de Troyes. A Saint-Pantaléon, toutefois, si la *Vierge* (fig. 34) est la proche parente de celles de Saint-Remy et de Brienne-la-Vieille [1], il y a quelque excès dans le mouvement de l'enfant; de même à Origny (fig. 35) la composition est d'une belle franchise, l'équilibre du corps, légèrement penché en avant, est harmonieux et le parti pris de l'enfant, porté très bas dans un pan du manteau de la mère, permet des jeux de draperies tout à fait imprévus; mais ces jeux, quelle que soit la fermeté des plis, manquent un peu de tranquillité et semblent déjà vouloir attirer l'attention. Ces défauts sont bien légers et n'empêchent pas de telles œuvres d'avoir une saveur singulière, aussi faut-il s'étonner de les voir méconnues comme elles sont : la *Vierge* de Saint-Pantaléon, reléguée sur un autel chargé de sculptures italianisantes [2], disparaît, malgré la chaleur de ses ors originaux, dans l'obscurité discrète de sa chapelle et demeure aussi ignorée, dans l'église la plus visitée de Troyes, que l'autre dans son village perdu.

C'est dans le même esprit qu'est conçu un groupe d'œuvres dont les principales se trouvent au musée de Troyes (n°s 265 et 266 du *Catalogue des sculptures*) (fig. 36 et 37) [3], à Braux [4] (au nord de Brienne) (fig. 38), et à Paris, dans la collection de M. Raymond Kœchlin [5] (fig. 39). Là encore, comme dans toutes les précédentes, se continue, ainsi que l'écrivait Darcel à propos de l'une d'elles [6], la lutte entre l'art gothique et les tendances nouvelles. Gothique est la

qui, pas plus qu'elle sans doute, n'est à sa place primitive. En rapprocher la *Vierge* du portail de Longpré (près de Vendeure). (Phot. par Robert, n° 8728 du *Cat. mon. hist.*)

1. Elle a avec l'atelier de la *Sainte Marthe* un détail commun : la manche large serrée au poignet, qui se retrouve très rarement en dehors de cet atelier.

2. C'est l'autel où était jadis le *Saint Jacques* de Dominique Florentin; notre *Vierge* en occupe la propre niche; or jamais M. le curé de Saint-Pantaléon, dont le goût est très fin et le bon sens très sûr en matière de restauration, n'a obtenu la permission de rétablir les choses dans leur état primitif.

3. Voir Babeau, *les Prédécesseurs de Gentil* (*Ann. Aube*, 1879, p. 48).

4. Phot. par Robert, n° 8664 du *Cat. mon. hist.*

5. Provenant de l'ancienne collection Gréau.

6. *Le moyen âge et la renaissance au Trocadéro* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1878, t. II, p. 222).



35 Cliché des auteurs

Origny-le-Sec. *Vierge.*

Haut. 1 m 60. — Voir p. 120.



36 Cliché C. Masson

Troyes, Musée. *Vierge.*

Haut. 1 m 55. — Voir p. 120.

sobriété de l'inspiration générale, la bonne assiette de la statue et l'allure bourgeoise de ces Vierges, vêtues de la robe et parées des bijoux habituels aux femmes de Troyes, et dont le voile traditionnel et les cheveux pendants indiquent seuls en quelque sorte, avec la couronne, le caractère sacré; mais cette tête penchée, dans la statue la plus remarquable du groupe (n° 265 du musée de Troyes), a une vague expression de mélancolie dont la statuaire du moyen âge ne nous donne guère d'exemples. Certes, la nuance est d'une grâce charmante, mais il suffira d'insister un peu pour arriver au maniérisme. Et ces plis, eux aussi, ne sont plus tout à fait ceux que nous avons connus. Le pli gothique est en France, d'une façon générale et autant qu'on peut le définir [1], souple et droit, sans cassures sèches, et d'un dessin parfaitement lisible et logique; tel il a été au XIII[e] siècle et pendant une partie du XIV[e], et si l'école de Dijon a rompu avec ces habitudes, si elle a compliqué les draperies et y a introduit les angles aigus de ses brisures, ce sont ses origines flamandes qui en sont cause : aussitôt qu'à la fin du XV[e] siècle sa prédominance cesse, le pli bien dessiné, simple et logique reprend le dessus. C'est celui que nous trouvons dans nos premières statues troyennes; peu à peu, cependant, la mode reviendra aux complications; les cassures reparaîtront, non plus généreuses, comme chez les Bourguignons, mais un peu grêles et sans ampleur, et bientôt s'y mêleront ces chiffonnages sans raison, qui finiront par ôter aux sculpteurs jusqu'à l'idée de la beauté véritable d'un pli. Ici, assurément, il ne s'agit de rien de tel : les plis de ces statues ont encore les admirables qualités de la draperie gothique; pourtant un certain goût se fait sentir pour les enchevêtrements, et la sécheresse même des cassures paraît moins déplaire à l'imagier; ce n'est encore qu'un symptôme, imperceptible peut-être à qui ne serait pas averti; mais il faut le noter, et, à suivre les progrès de cette mode nouvelle, nous arriverons de transition en transition à la fin du gothique et à l'italianisme [2].

1. Il est curieux de constater que, depuis tant d'années que l'on étudie en France l'histoire de l'art, la terminologie de cette science soit si rudimentaire encore; c'est ainsi que les mots propres manquent pour expliquer les diverses sortes de plis que peut faire une draperie et qu'on en est réduit à une très regrettable imprécision sur ce point si important. Nous avons essayé de nous faire entendre de notre mieux, mais nos explications, nous le craignons, demeureraient fort obscures, par le vague même des termes, si nos illustrations n'étaient là pour les éclairer.

2. A rapprocher de ce groupe les *Vierges* de Lasson (Yonne) et de Racines, près d'Ervy. Toutes deux portent l'enfant sur le bras droit. La *Vierge* de Chaulfour (à l'est de Troyes), bien supérieure, est très voisine de celles du musée (Phot. par Robert,

Cette petite série n'est pas seulement intéressante parce qu'elle constitue comme un échelon dans l'histoire de notre sculpture troyenne; elle est curieuse aussi en ce qu'elle nous montre nos imagiers à l'œuvre dans leurs ateliers. Il paraît bien, en effet, que ces quatre statues sortent d'un même atelier, atelier troyen, naturellement, sans quoi leur dispersion dans la région serait incompréhensible [1]; l'attitude et le vêtement sont trop semblables dans trois d'entre elles (n° 266 du musée, coll. Kœchlin et Braux), pour qu'on puisse leur attribuer des origines différentes. L'une d'elles est-elle l'œuvre d'un maître? nous ne savons; mais la *Vierge* du prieuré de Saint-Quentin (n° 265 du musée) en serait digne. S'il en est ainsi, nous saisissons sur le vif le procédé des compagnons : au lieu de copier servilement leur modèle, ils l'ont inversé et les trois autres statues ne sont que l'exacte reproduction de celle-là, vue comme dans un miroir. Ils ont fait d'ailleurs d'autres modifications à l'original; l'imagier de Braux et celui de la collection Kœchlin ont donné un petit bonnet assez coquet à l'enfant [2], dont l'expression espiègle et éveillée contraste agréablement avec l'implacable laideur de celui que la *Vierge* de Villenauxe (n° 266) tient dans ses bras; de plus, la *Vierge* de la collection Kœchlin a seule ce visage allongé, si caractéristique dans la *Vierge* du prieuré de Saint-Quentin (n° 265) : celle de Villenauxe (n° 266) et celle de Braux ont un type de tête carré, qui devait circuler dans l'atelier, lui aussi. Les choroplastes de la Grèce antique — peut-on le rappeler ici? — n'en agissaient pas autrement avec leurs modèles, et, sans prétendre assurément comparer nos imagiers aux sculpteurs de Tanagra, il est curieux de retrouver à tant de siècles de distance les mêmes procédés en usage chez des ouvriers intelligents, pour éviter la monotonie de copies machinales [3].

Les imagiers troyens ont eu une sorte de prédilection pour l'*Éducation de la Vierge*. Dès le XIV[e] siècle ce sujet leur était familier, et

n° 8682 du *Cat. mon. hist.*). — Voir aussi, mais d'un type un peu antérieur, la *Sainte Barbe* de Brevonnes (près de Brienne), la *Sainte Syre* de Venisy (près de Saint-Florentin, Yonne) et la *Sainte Catherine* de Pont-Sainte-Marie (près de Troyes).

1. La *Vierge* du musée n° 266 provient de Villenauxe, à l'extrémité nord-ouest du département; le n° 265, du prieuré de Saint-Quentin à Troyes; et Braux est tout à l'est, dans le voisinage de Brienne. Nous ne savons l'origine de celle qui, de la collection Gréau, a passé dans la collection Kœchlin.

2. La tête de l'enfant de la Vierge 265 a été brisée.

3. Les statues de Braux et de la collection Kœchlin sont en bois, ce qui prouverait le lien étroit qui unissait les huchiers aux imagiers.

37 Cliché C. Masson

TROYES, MUSÉE. *Vierge.*

Haut. 1 m. 58. — Voir p. 120.



38 Cliché de l'auteur.

BRAUX. *Vierge.*

Haut. 0 m. 90. — Voir p. 120.



39 Cliché de l'auteur.

COLLECTION DE M. R. KOECHLIN. *Vierge.*

Haut. 0 m. 50. — Voir p. 120.

alors qu'ailleurs en France il est assez rare, au musée de Troyes il figure en deux exemplaires dans les séries du moyen âge [1]. Au reste, à ce moment, le type iconographique n'est pas encore fixé ; ces deux groupes sont très différents l'un de l'autre, tandis qu'au XVIe siècle il existe une sorte de poncif auquel les ateliers se tiendront : ils n'innoveront guère plus dans la représentation de sainte Anne et de la Vierge, qu'ils n'ont fait dans celle de la *Pitié* ; une fois le type établi, ils le suivent à travers toutes les variations du goût, et c'est ainsi que nous retrouverons dans des *Éducations* tout à fait italianisantes certains détails caractéristiques de celles des derniers maîtres gothiques.

Il semble cependant que durant cette première période il y ait encore quelque flottement dans l'iconographie du sujet. A la tribune de Saint-Nicolas de Troyes, où sont entassés tant de monuments intéressants, on voit un fragment qui a dû faire partie jadis d'une *Éducation* : la sainte Anne seule demeure, quelque peu décolletée, avec un corsage soigneusement froncé, et orné, de même que la chemise, de broderies très fines. Ainsi faite, elle est fort avenante ; mais sans doute, malgré le naturel de l'attitude, malgré l'expression à la fois attendrie et attentive de ce visage — ce long visage ovale que nous connaissons, — les clients auront-ils jugé que cette jeune sainte Anne répondait peu à l'idée que leur piété se faisait de la mère de la Vierge. C'est en effet le seul exemplaire de ce type que nous ayons rencontré et celui qui s'est généralisé dans les ateliers a, au contraire, toutes les qualités de sérieux que les fidèles les plus scrupuleux étaient en droit de souhaiter.

D'abord, au lieu de la tête découverte et des cheveux dénoués, c'est un ample capuchon, qui convient à une personne grave ; plus décent que le décolletage est aussi le corsage montant jusqu'au cou, et le visage a pris de même une expression plus austère. Sans doute, le luxe troyen ne perd jamais ses droits ; la petite Vierge est vêtue de façon que les riches bourgeoises pussent l'envier : bonnet brodé, manches à crevés, larges broderies à la robe, dont la fente laisse apercevoir une ample bourse et un précieux chapelet ; sainte Anne elle-même a des bijoux et des franges, mais, enveloppée dans son

1. N° 260 du *Catalogue du musée de sculpture* et n° 489 du *Catalogue d'archéologie monumentale* ; ce dernier provient de Fouchères, entre Troyes et Bar-sur-Seine.

grand manteau, elle demeure bien la matrone [1] qu'il faut. Matrone aussi affectueuse d'ailleurs que la jeune mère de tout à l'heure : son doigt suit, sur le livre où lit l'enfant, la ligne où elle en est, et son regard l'interroge, l'encourageant, semble-t-il, à répondre, avec une tendresse contenue et touchante [2]. Ce type a dû être créé de bonne heure, car plusieurs exemplaires que nous en possédons portent, dans leurs draperies, les caractères de la première période de l'art troyen; celui dont l'inspiration générale et le détail des plis sont le plus simples, paraît être à Jaucourt [3] (au N.-O. de Bar-sur-Aube). Le groupe de Longpré [4], au sud de Vendeuvre (fig. 42), lui est supérieur : la petite Vierge est des plus gracieuses; son visage et toute son attitude ont quelque chose de jeune qui est particulièrement séduisant, et la facture, celle des mains de sainte Anne surtout, est remarquable. Mais de même que dans la tête penchée de la sainte, il y a déjà un semblant d'afféterie, de même les plis du manteau, pour être encore larges et très lisibles, n'en commencent pas moins à présenter une complication et certaines cassures un peu inquiétantes. La vieille tradition s'y maintient toujours, mais on sent vaguement l'approche de modes et de tendances nouvelles.

Si les imagiers troyens, dans la représentation de l'*Éducation de la Vierge* comme dans celle des *Pitiés*, ont respecté un canon qui avait été fixé une fois pour toutes, leur fantaisie s'est au contraire donné libre carrière avec les *saintes*. Le nombre de celles que l'on vénérait dans le pays troyen n'est pas très grand, semble-t-il, et ce sont toujours les mêmes qui reviennent, sainte Barbe, sainte Marguerite, sainte Syre ou Savine en pélerine, et quelques autres que leurs attributs, tels qu'un livre ou une palme, ne permettent guère d'identifier; mais l'imagination des sculpteurs s'est ingéniée à en

1. La *Sainte Anne* de l'hôpital Saint-Nicolas de Bar-sur-Aube (Phot. par Robert, n° 8637 du *Cat. mon. hist.*) est pourtant demeurée jeune, et au lieu d'avoir le capuchon sur la tête elle a le voile habituel à la Vierge.

2. Dans les seules *Sainte Anne* de Coursan (à l'ouest d'Ervy), Villeneuve-l'Archevêque et Méry-sur-Seine, la Vierge est à gauche; elles sont d'ailleurs de la dernière médiocrité. — Dans son article déjà cité sur les statues de Chantelle, M. André Michel reproduit diverses *Educations*, celle de Chantelle même, celle d'Apremont en Berry, et il les reconnaît avec raison fort différentes de notre type troyen (p. 14).

3. Phot. par Robert, n° 8716 du *Cat. mon. hist.*; le socle, qui porte un nom de donateur et la date de 1540 (?), n'est pas le socle primitif de la statue.

4. Phot. par Robert, n° 8478. Il s'en trouve une bien semblable à Montieramey (près de Lusigny), qui sort évidemment du même atelier, mais est d'un travail beaucoup plus mou et grossier.

40 Cliché Mon. Hist.

VIEILLOUL. *Sainte Barbe*

Haut. 1 m. 25 — Voir p. 125



41 Cliché Lancelot

SAINT-GERMAIN. *Sainte Savine.*

Haut. 1 m. 93 — Voir p. 120



42 Cliché des auteurs

LONGERÉ. *Sainte Anne et la Vierge.*

Pet. nat. — Voir p. 124

varier les représentations, et si, comme à l'ordinaire, les compagnons répétaient volontiers, au gré des clients, tel type courant dans l'atelier, si des emprunts peuvent être signalés, assez voilés parfois, mais qu'un peu d'attention rend évidents, l'expression d'un sentiment véritablement individuel se rencontre toutefois dans les meilleurs morceaux et certaines de ces inventions sont parmi les plus heureuses de l'imagerie troyenne.

Sainte Barbe est une des saintes dont la représentation se rencontre le plus souvent dans la Champagne méridionale. Elle a parfois inspiré des œuvres charmantes, mais rarement elle a excité la fantaisie des sculpteurs, et il est assez curieux que la meilleure de toutes, celle de Villeloup (au nord d'Estissac) [1] (fig. 40) ne soit guère que le rajeunissement d'un modèle que nous connaissons de longue date, la *Sainte Catherine* de Saint-André-lez-Troyes (fig. 18). L'imitation a d'ailleurs ici tout l'agrément d'une œuvre originale. Les ajustements sont ceux du modèle, avec la robe à manches évasées, la coiffure à oreillères, et cette profusion de broderies, de colliers et de chaînes; de même le livre est pareil dans sa reliure d'étoffe; mais tout cela s'est ici comme allégé et aéré. Les plis secs et en tuyaux d'orgue de la jupe ont disparu; le manteau s'est drapé plus largement; la taille a pris plus de longueur, les bijoux, ainsi que les oreillères, s'arrangent plus élégamment, et il n'est pas jusqu'au visage, dont les traits, soigneusement modelés, ne se soient affinés en un ovale plus gracieux. La tradition gothique s'y retrouve toute, et la coquille qui paraît dans les architectures de la tour ne saurait enlever à l'œuvre son caractère; mais c'est un gothique où toute rudesse a disparu, et qui se plaît à des recherches nouvelles de grâce et de souplesse. Assurément les très nombreux monuments de cette série sont loin de valoir celui-là; la *Sainte Barbe* de Montgueux notamment (à l'ouest de Troyes) n'est que celle de Villeloup inversée, suivant le procédé que nous avons déjà noté, par un ouvrier malhabile, et les autres qui en dérivent ne sont guère plus remarquables [2]; pourtant le groupe n'en est pas moins intéressant, parce que son œuvre capi-

1. Phot. par Robert, n° 8943 du *Cat. mon. hist.* et rep. au trait dans Fichot, *Stat. mon.*, t. I, p. 211.

2. De ces *Sainte Barbe*, on peut rapprocher la *Sainte Catherine* de Rouilly-Saint-Loup (à l'est de Troyes). Elle tient le milieu en quelque sorte entre la statue de Saint-André et celle de Villeloup, beaucoup plus molle d'exécution cependant que la dernière, malgré une très grande simplicité dans les draperies.

tale nous a permis de mesurer l'étape franchie par les imagiers troyens dans les quelques années qui la séparent des derniers ouvrages du siècle précédent.

Avec la *Sainte Savine* de Saint-Germain (au sud de Troyes) [1], nous sommes au contraire dans la fantaisie (fig. 41). Assurément, il ne s'agit pas ici de la fantaisie exubérante qu'a connue le XV[e] siècle; celle du commencement du XVI[e], à Troyes, est sage et réglée; et pourtant, en comparant cette *Sainte Savine* avec la *Sainte Barbe* de Villeloup et avec les autres *Sainte Savine* assez nombreuses dans la région, on ne saurait n'y pas reconnaître une certaine verve qui est rare dans l'école. Sainte Savine était cette jeune chrétienne de Samos qui s'en fut par le monde à la recherche de son frère Savinien; elle en apprit le martyre aux portes mêmes de Troyes, et fut si frappée de la nouvelle qu'elle tomba morte; la ville lui voua plus tard un culte et elle en fut une des saintes les plus vénérées. C'est toujours en pèlerine qu'on représente Savine, coiffée du capuchon, enveloppée dans un ample manteau, et son bâton à la main. A Saint-Germain nous la voyons ainsi; elle a le bâton et la besace, et le manteau de voyage tombe de ses épaules; mais c'est une pèlerine peu ordinaire, avec les fines piqûres qui ourlent ses vêtements, et la coiffe tuyautée du capuchon, sur lequel pose, très en arrière, le chapeau à larges bords. Ce chapeau ainsi placé est une vraie trouvaille; c'est lui qui donne à la figure cette allure de liberté pittoresque qui nous y plaît : qu'on l'imagine un instant retiré — et les mutilations qu'il a subies rendent malheureusement cette supposition trop aisée, — la sainte, malgré l'élégance de son attitude, malgré le charme un peu étrange de son visage, rentrerait en vérité dans la donnée commune.

Elle est, au reste, singulièrement remarquable aussi par la beauté du travail. Ce visage, si fin d'expression, est d'un modelé très souple, et si les mains, plutôt fortes, paraissent un peu sommairement traitées, elles n'en sont pas moins d'un dessin intelligent et sûr; de même le corps se sent sous les épais vêtements, et la poitrine, notamment, est d'une véritable délicatesse d'indication. Ces qualités, peu fréquentes dans les ateliers troyens, se trouvent ici à un haut degré, et naturellement aussi celles que l'on est plus accoutumé de rencon-

1. Phot. par Lancelot, et par Robert, n° 8824 du *Cat. mon. hist.* — Elle peut également être qualifiée *Sainte Syre*.

trer, comme la pittoresque précision du détail : la besace, la courroie qui la retient, la boucle de cette courroie et le nœud qui la termine sont exécutés avec minutie, et tout cela cependant arrive à n'être pas sec. De même les grands plis de la jupe, pris dans une étoffe lourde et épaisse, seraient d'une netteté presque trop rigide, tombant tout droit et sans arrêt depuis la ceinture; mais ce sont eux qui donnent à l'ensemble sa tranquillité : il y a déjà, en effet, quelque excès dans la souplesse du corsage ; le dessin des plis n'y est plus indiqué avec précision, et l'effet de flottement auquel prétendait l'imagier n'a été obtenu qu'au prix d'une certaine mollesse. Simples nuances, assurément, et qui ne déparent pas une œuvre de tout point avenante, mais qu'il faut noter, car elles seules peuvent expliquer la transformation progressive qui s'opère dans l'école.

Peut-être la sent-on davantage dans la *Sainte Savine* de la façade occidentale de Saint-André-lez-Troyes [1]. La statue est placée trop haut pour qu'on en puisse apprécier pleinement la finesse, et il est difficile de se rendre compte de la délicatesse du sentiment dont le visage paraît empreint; comme elle est demeurée à sa place originelle, l'imagier seul est coupable : aussi bien, ce grand principe qui est au fond de toute la sculpture du moyen âge, à savoir que les statues sont faites pour la place qu'elles doivent occuper et que toute leur technique y doit être subordonné, ce principe tout gothique commence-t-il à s'affaiblir, et ce n'est pas là un des moindres signes du changement qui se produit dans l'art des imagiers. Celui-ci a taillé, semble-t-il, un morceau tout à fait aimable, mais il devait l'être surtout dans l'atelier, et l'auteur n'a pas songé que les gentillesses dont il l'a orné disparaissent à une hauteur de 25 pieds : ces petits plis, ces rubans deviennent illisibles, et ils nuisent puisqu'ils ne servent pas. Au reste, il n'est pas impossible que ce monument ne soit d'une date passablement plus avancée qu'il ne paraît au premier abord, et le maniérisme de certains détails s'expliquerait ainsi tout naturellement. En effet, la façade porte la date de 1549 [2], et c'est évidemment celle que l'on peut assigner à l'image du patron de l'église, qui occupe la place d'honneur au-dessus de la porte d'entrée; par sa technique et par son allure, ce morceau est caractéristique de la suite de Dominique Florentin. La *Sainte Savine* au contraire,

1. Phot. par Lancelot.
2. Les inscriptions sont reproduites dans Fichot, *Stat. mon.*, t. I, p. 225.

ainsi que *Saint Frobert* qui lui fait pendant, sont tout différents; nous croirions volontiers que les habitants de Saint-André commandèrent à un atelier en vogue la statue de leur saint patron et la demandèrent à la dernière mode du jour, tandis qu'ils se contentèrent, pour les statues de moindre importance à leurs yeux, d'un modèle moins nouveau. La *Sainte Savine* et le *Saint Frobert* seraient ainsi des produits d'un atelier attardé dans la manière traditionnelle et à peine touché par les modes d'importation récente. Il serait intéressant que vers 1549 il y eût encore à Troyes un atelier capable de tailler des statues d'aussi bon style; malheureusement, nous ne saurions le prouver. En tout cas cette incertitude doit nous rendre très sceptiques sur l'exactitude absolue de toute classification et nous ne saurions trop répéter que si nous tenons celle que nous avons adoptée pour exacte dans ses grandes lignes, nous admettons tout naturellement que l'infinie diversité des conditions de la production dans les ateliers troyens puisse en rendre douteux certains détails.

Les *Saints* ont beaucoup moins heureusement inspiré l'art de Troyes que les *Saintes*; et si leurs statues figurent en très grand nombre dans les églises de la région, la plupart sont de simples « images de piété », sans aucun intérêt artistique ni archéologique; nous nous y arrêterons donc le moins possible.

La seule statue de saint que nous ayons mentionnée jusqu'ici est le *Saint Bonaventure* de Saint-Nicolas de Troyes, et c'est assurément celle que sa simplicité et sa puissance rattachent le plus étroitement à la tradition française; mais quelques autres se rencontrent qui possèdent à des degrés divers certaines des qualités inhérentes à l'art gothique [1]. Le *Saint Yves* de la cathédrale de Chaumont (Haute-Marne) est une des bonnes statues troyennes (fig. 48) de cette période [2] : revêtu de la longue robe et de la barrette, occupé à lire un acte qu'il tient déployé devant lui et d'où pend un sceau, son attitude est d'une vérité familière finement observée, et le visage, d'une maigreur très pittoresque sous les longs cheveux, est modelé avec un

1. Le *Saint* agenouillé au portail nord de Saint-Jean de Troyes, phot. par Robert, n° 8894 du *Cat. mon. hist.*, et l'*Evêque*, de la porte sud de Saint-André à Troyes, peuvent être pris pour des types de la survivance de l'art réaliste du xve siècle; mais ce sont en tout cas des types bien affaiblis.

2. A noter aussi le *Saint Antoine* du musée de Troyes (n° 325 du *Cat. arch. mon.*). Rep. dans les *Mém. Soc. acad.*, à propos d'un article de Coffinet, sur les *Attributs de saint Antoine* (1864, p. 133).

souci véritable du caractère individuel. Il n'y a dans cette figure aucune grandeur, assurément, mais ce n'était pas là ce que recherchaient nos Troyens, et ceux qui se plaisaient à des Vierges bourgeoises comme celle d'Origny-le-Sec ou du prieuré de Saint-Quentin (n° 265 du musée de Troyes) devaient goûter de tels saints faits un peu à leur propre image[1]. Au reste, entre ces statues, il n'y a pas que communauté d'inspiration; le travail est exactement le même; ces larges manches, ces longs plis de la robe relevée sous le bras et les légères cassures qu'elle forme dans le bas auraient pu être empruntés directement au modèle de quelqu'une de nos saintes : nos imagiers, on le sait, ne se mettaient pas volontiers en frais d'imagination, et le fonds commun de l'atelier était un répertoire où puisaient sans scrupule ceux-là même qui, comme l'auteur du *Saint Yves*, étaient le plus capables d'une interprétation serrée et personnelle de la nature[2].

Cette recherche de la vérité et de la simplicité, si remarquable dans le *Saint Yves* de Chaumont, ne se retrouve guère ailleurs et la série est longue, au contraire, des déformations progressives de cette manière. Le *Saint Gengoult*[3] de Sacey (à l'est de Troyes), daté de 1533, a encore bonne tenue sous son élégant costume de cavalier et son vêtement est logiquement ordonné et plissé, mais le manteau se drape d'étrange façon; l'*Évêque* de Mussy-sur-Seine offre les mêmes contrastes dans son aube correcte et dans sa chape déréglée, mais rien de moins sérieux que l'expression du visage, et l'on dirait plutôt d'un joyeux enfant mitré que d'un prêtre[4]. Quant

1. Le *Saint Yves* de Marolles (phot. par Robert, n° 8739 du *Cat. mon. hist.*) est de la même famille; l'imagier a fait effort pour rendre la fine bonhomie du saint homme de loi.

2. A cette famille d'œuvres nous rattacherons le *Saint Julien* de Saint-Pantaléon de Troyes et le *Saint Serein* de Viapres-le-Petit (au Nord d'Arcis), représentés avec l'armure, la lance et l'écu, et dans le visage desquels on discerne également, malgré la lourdeur sommaire du travail, une certaine recherche d'expression. M. d'Arbois de Jubainville (*Rep. arch. de l'Aube*, p. 23) croit pouvoir attribuer ce dernier au xve siècle. (Phot. par Robert, et non signalé au catalogue). A comparer à ces guerriers, d'aspect quelque peu terrible, le *Saint Michel* de Rouilly-Saint-Loup (à l'est de Troyes), d'une grâce un peu féminine, sous sa grande armure (phot. par Robert, n° 8796 du *Cat. mon. hist.*), et deux *Saint Sébastien*, à Vallant-Saint-Georges et à Chapelle-Vallon (au sud de Méry); tous deux sont nus, comme il convient, mais avec le collier de Saint-Michel au cou. Les *Saint Michel* de Saint-Parres-lez-Vaudes (au sud de Troyes) et de Nozay (près d'Arcis-sur Aube) sont très faibles, tout comme une sorte de réduction de ces statues qui se trouve à la Madeleine de Troyes.

3. Phot. par Robert, n° 8858 du *Cat. mon. hist.* L'inscription *Ora pro nobis beate Gingulphe* 1533 se lit sur le socle; le donateur agenouillé est le curé Docet. Cf. l'abbé Prévost, *L'Ancienne église de Sacey* (*Mém. Soc. Acad.* 1896), p. 239.

4. Cette statue peut être comparée à l'*Evêque* d'Ervy (phot. par Robert, mais non

au *Saint Éloi* de Racines et au *Saint Nicolas* de Coursan (à l'ouest d'Ervy), figures parfaitement médiocres l'un et l'autre, nous les passerions évidemment sous silence, s'ils n'étaient datés [1], et les millésimes qu'ils portent, de 1527 et de 1536, sont trop rares pour que nous les puissions négliger. A la vérité, il semblerait, à les bien examiner, que la statue de Racines, d'allure très molle et où les chiffonnages commencent d'apparaître dans les draperies, fut postérieure à celle de Coursan; peut-être même, à ne voir que leur style, les eussions-nous jugées l'une et l'autre un peu plus anciennes, et le maniérisme nous eût-il paru devoir être moins réservé, à une époque aussi avancée du XVI[e] siècle; mais, somme toute, elles marquent bien la fin de la tradition gothique, et il en faut inférer seulement — ce que d'autres statues nous avaient déjà laissé entrevoir — que les survivances traditionnelles sont demeurées vivaces à Troyes plus longtemps que dans la plupart des autres écoles de sculpture jusqu'ici étudiées [2].

La même évolution se suit dans les retables. Nous ne parlons pas à la vérité de cette série médiocre que nous avons mentionnée à propos de celui de Rumilly-lez-Vaudes et qui, disposée toujours identiquement, avec la *Crucifixion* au centre, la *Montée au calvaire* à gauche et la *Résurrection* à droite, n'est que le ressassage, sans imagination ni verve, d'un poncif inspiré lui-même des modèles importés d'Anvers ou de Bruxelles [3]; mais il en est d'autres où le talent de

catalogué); c'est un ouvrage médiocre, mais d'une tenue remarquable : on a là les deux tendances nettement en présence. La transition pourrait, si on voulait, être cherchée dans le *Saint Etienne* du chœur de Bouilly (au S.-O. de Troyes).

1. Sur le piédestal de la statue de Racines on lit : « Feu Edmond Payen et Iohin | Daprey Vesve dicelluy natifz | de Racines ont doné ce présẽt | ymage (?) de sainct Eloy lan 1527. pries Di... » L'inscription gravée sur le piédestal du *Saint Nicolas* de Coursan a été publiée par Fichot (*Stat. mon.*, t. II, p. 53), qui a reproduit la statue.

2. Les monuments à rapporter à cette série sont nombreux, mais d'une mince valeur d'art. Comme très voisins du *Saint Nicolas* de Coursan, citons le *Saint Maur* de Villy-le-Maréchal (au sud de Troyes), et les hauts-reliefs en bois de la chapelle Saint-Louis de Méry-sur-Seine, *Saint Edme*, *Saint Nicolas*, etc., dans des niches à coquilles (phot. par Lancelot). D'un style un peu postérieur sont les *Evêques* d'Auxon (phot. Robert, n° 8626 du *Cat. mon. hist.*) et d'Isle-Aumont, lourds et trapus l'un et l'autre, enveloppés dans de grands manteaux à plis assez logiques encore, bien que très exagérés. Un groupe pourrait également être constitué avec le *Saint* tenant une palme, de Villeneuve-l'Archevêque, le *Saint Roch* et la *Sainte* qui lui fait pendant, d'Ervy, et peut-être une statuette de *Saint* de l'église de Sourdun (Seine-et-Marne) : ces monuments sont, malgré une certaine sobriété dans le travail, d'un style mièvre qui marque bien la fin de notre première période. Il est assez curieux d'observer que les trois statues d'hommes ont sur le front, des deux côtés de la raie, les petites mèches que nous avons rencontrées dans plusieurs des statues de l'atelier de la *Sainte Marthe*.

3. Voir, pour ces importations, le dernier chapitre de notre première partie. Ces

43 — Cliché des auteurs

ERVY. *Retable, détail.*

Haut. 0 m. 78. — Voir p. 131.



44 — Cliché des auteurs

CRÉSANTIGNES. *Retable, détail.*

Voir p. 133.

nos imagiers s'est donné carrière et qui, trop rares aujourd'hui, sont parmi les plus agréables morceaux de la sculpture troyenne.

L'un des seuls que le goût du siècle dernier pour les « autels à l'antique » ait épargnés et qui subsiste encore intact en Champagne, est celui de la chapelle des Morts à Ervy[1]. Il figure des scènes tirées de la vie de saint Nicolas, la Consécration du saint comme évêque et deux de ses miracles (fig. 43). Le profond sérieux de ces compositions et l'intimité de vie de tous ces personnages en font une œuvre d'inspiration foncièrement gothique, et la maladresse de certaines architectures à coquilles n'est pas pour lui ôter son caractère ; mais que ce gothique s'est assoupli, lui aussi, et quelle grâce proprement troyenne dans l'art de conter ces anecdotes ! Rien de plus aimable dans l'école que la représentation de cette jolie histoire où un père et ses trois filles sont tirés de la misère par une bourse que le saint, sans se montrer, a déposée sur une crédence : le drame est bien saisi et rendu avec une simplicité qui n'est pas sans esprit. Dans le sujet du milieu, la Consécration, l'imagier a su mettre toute la solennité convenable[2]; pourtant il est moins à l'aise dans ces représentations qui exigeraient une pensée plus profonde, et même, il faut l'avouer, sa *Trinité* siégeant dans les hauteurs est tout à fait médiocre; mais il se rattrape sitôt qu'une pointe d'émotion peut paraître, et la jeune fille debout contre la table est bien la sœur de tant de nos Vierges et de nos saintes, de même que la mère qui allaite son enfant fait prévoir les saintes femmes des *Conversations* de l'atelier de Juliot.

Peut-être ne faut-il pas voir un fragment de retable dans le petit relief conservé à la sacristie de Saint-Urbain de Troyes[3] (fig. 46); avec sa dédicace à Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle, nous le prendrions plus volontiers pour un ex-voto, mais il est d'une qualité rare. Ici encore quelques détails maladroits d'architecture, corniche à l'antique, et pilastres à chapiteaux d'acanthe, sembleraient annoncer un morceau dans le goût nouveau; mais combien profondément

retables, d'architecture tantôt gothique et tantôt renaissance, se rencontrent à Gérosdot, Lhuitre, Saint-Lupien, Le Mesnil-les-Hurlus (près de Suippes, Marne) et en plusieurs autres localités.

1. Phot. par Lancelot; rep. dans Fichot, *Stat. mon.*, t. II, pl. V. Nous remercions M. Quillart, à qui appartient la chapelle, d'avoir bien voulu nous laisser étudier ce joli monument.

2. Le compartiment de droite, où Saint Nicolas prie pour ressusciter un laboureur que sa charrue a écrasé, est très endommagé.

3. Phot. par Lancelot.

gothique, à le bien prendre, est l'attitude de la Vierge, à genoux en une respectueuse adoration devant la crèche où l'Enfant dort, entouré d'angelots qui prient et qui le servent! Les traits du visage sont peut-être un peu lourds, mais rien de plus touchant que le geste, dont une draperie souple et tranquille accentue encore la délicatesse. Un fin ton d'or, à peine atténué par le temps, ajoute au charme de la composition. L'ouvrier qui a exécuté ce morceau n'était sans doute pas un grand maître, mais il est peu de monuments à Troyes où l'on sente plus clairement le soutien qu'étaient pour des « varlets » bien doués, mais de médiocre habileté technique, la possession d'une sérieuse tradition d'atelier et la forte organisation du travail qui caractérisait l'école troyenne.

Deux autres retables se trouvaient jadis dans la collégiale de Lirey (au sud de Troyes), dont l'un, bien endommagé il est vrai, a été recueilli par l'église voisine de Crésantignes [1], tandis que l'autre a passé en Angleterre il y a une cinquantaine d'années, vendu au musée de South-Kensington par le curé de Saint-Jean-de-Bonneval, dans le presbytère duquel il avait été déposé [2]. Ce dernier, indépendamment de son intérêt d'art, a ceci de remarquable qu'il porte les armes de Jean Huyard, doyen de Lirey et chanoine de Saint-Pierre : membre d'une de ces grandes familles bourgeoises qui ont laissé tant de traces dans l'histoire monumentale de la cité [3], Jean Huyard devait sans doute s'adresser aux bons faiseurs, et nous en avons une preuve certaine, puisqu'à sa mort, c'est par Nicolas Haslin que ses exécuteurs testamentaires firent tailler « trois parquets d'hystoires » pour être placés en souvenir de lui dans l'église Saint-Nizier [4]. Il y a lieu de croire que les retables de Lirey sont tous deux des dons de Jean Huyard [5]; peut-on inférer cependant des relations de sa succession avec Haslin que l'un d'eux au moins est de la main de cet excellent imagier et que nous avons ainsi comme un reflet des « histoires » à jamais perdues du grand portail de la cathédrale? Il serait agréable

1. Rep. par Fichot, *Stat. mon.*, t. I, p. 388 et 389.

2. Il a été photographié par les soins du musée. Voir Arnaud, *Voyage archéologique*, p. 118, et Eug. Perrier. *Un retable champenois en Angleterre* (*Revue de Champagne et de Brie*, t. I, 1876, p. 389).

3. Une des fenêtres notamment de la cathédrale fut donnée en 1498 par Guillaume Huyard.

4. D'Arbois de Jubainville et André, *Inv. Arch. Aube*, série G, t. II, p. 28.

5. Celui de Crésantignes n'a point d'armoiries, mais il est si mutilé que rien ne prouve qu'il n'en ait pas eu, lui aussi.



45

Cliché du South Kensington



46

45. Musée de South Kensington. *Retable, détail.*

Voir p. [illegible]

46. Troyes, Saint-Urbain. *Nativité*

[illegible]

assurément de le croire, mais ce n'est là, nous avons dû le reconnaître, qu'une séduisante hypothèse.

Quoi qu'il en soit, les fragments de Crésantignes sont tout à fait dignes d'un maître, et si la *Crucifixion* y est, comme à l'ordinaire, assez faible[1], la *Mise au tombeau* (fig. 44) est au contraire d'une inspiration des plus originale. Certes, il n'y faut pas chercher la grande douleur d'une *Pitié* comme celle de Bayel; c'est encore le récit qui a séduit l'imagier, et peut-être pourrait-on lui reprocher d'avoir traité la *Mise au tombeau* comme une simple anecdote; mais cette anecdote est fort bien dite, et la parfaite harmonie de la composition nous empêche en conscience de regretter trop que l'auteur en ait apaisé quelque peu la traditionnelle horreur. Il n'a pas manqué de laisser à Nicodème et à Joseph d'Arimathie le pittoresque de leurs beaux costumes, et les saintes femmes aussi sont en grand habit bourgeois; mais tout cela demeure discret, dans la juste mesure, et c'est même une de ces trouvailles dont nous parlions jadis, que le geste de la Vierge soutenue par saint Jean, à peine un peu penchée sur le corps du Fils, et si grave sous le lourd capuchon et dans le grand manteau qui l'enveloppe toute[2].

Le retable du South-Kensington[3] (fig. 45) est peut-être du même atelier, et en effet certaines figures de « tirans » s'y retrouvent que l'on voit dans la *Crucifixion* de Crésantignes, mais il ne saurait être de la même main. Tout, en effet, y est comme forcé et rien ne subsiste de cette mesure qui faisait le charme du précédent; où l'autre imagier avait mis de l'air, celui-ci entasse les personnages, et il presse jusqu'à trois ou quatre scènes sur le fond des panneaux; s'il exagère le pittoresque de certains costumes jusqu'à les rendre caricaturaux, c'est peut-être en imitation des retables brabançons dont il avait pu avoir connaissance, mais ce qui est pis, c'est une générale débauche de mouvement; la Madeleine paraît grimper à la croix, et toute cette douleur des saintes femmes est absurdement minaudante et manié-

1. Du *Christ flagellé devant Pilate* il ne reste plus que quelques personnages à l'arrière-plan.

2. Dans la collection Gréau, aujourd'hui à M. le comte Bertrand de Broussillon, un *Ange musicien*, fragment d'un retable, présente assez d'analogie avec les deux angelots volant au-dessus du sépulcre pour pouvoir être donné au même imagier. A comparer, une petite *Vierge assise*, avec l'Enfant sur ses genoux, auquel un angelot présente un livre; le groupe original, jadis, à Saint-Nicolas, dit-on, a disparu, et il n'en existe plus qu'un moulage au musée de Troyes.

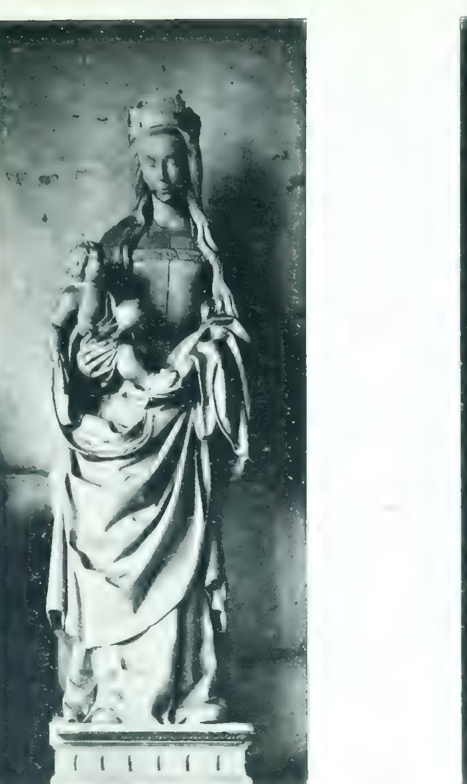
3. Il représente au centre et en haut l'*Annonciation*, en bas la *Crucifixion*; a gauche, la *Flagellation* et le *Portement de croix*; à droite, la *Mise au tombeau* et la *Résurrection*.

rée. Ce morceau est de style postérieur aux deux autres, semble-t-il, et l'on y peut suivre aisément la déformation de l'art troyen. Il faut noter pourtant que, tandis que les précédents, tout gothiques d'inspiration, sont encadrés dans des architectures plus ou moins *antiques*, et qu'à Crésantignes même des imitations de médailles ou de plaquettes italiennes apparaissent attachées aux colonnettes en manière de trophées, celui-ci, où les modes nouvelles sont si étrangement mêlées aux influences traditionnelles[1], a sa décoration presque entièrement gothique, et même il est le seul monument de la région où des souvenirs se rencontrent du xv[e] siècle bourguignon : quelques-unes des statuettes du cadre, et c'est sans doute encore une imitation des modèles septentrionaux, rappellent évidemment des ouvrages de Dijon. Ces contradictions sont fréquentes d'ailleurs, et comme la décoration architecturale n'est en réalité que l'accessoire dans une œuvre, nous continuons à nous fonder sur le caractère de l'inspiration, plus délicat sans doute à démêler, mais aussi plus sûr à notre gré.

A mesure que nous approchons de la période de transition, le classement des monuments devient, nous le reconnaissons, de plus en plus difficile. Tant qu'il s'agissait seulement de noter les premiers symptômes de maniérisme dans une œuvre encore toute gothique, l'entreprise était relativement aisée, et le dosage pouvait se faire des gains et des pertes; mais quand le progrès des modes nouvelles s'accentue et que le mouvement se précipite, la proportion devient impossible à calculer sûrement et, partant, on ne saurait fixer avec certitude l'ordre des monuments. La *Vierge* de Courtaoult (à l'ouest d'Ervy) est de 1530[2], et l'on y peut distinguer la lutte de l'ancien et du nouveau style, le visage et l'attitude générale demeurant dans la manière traditionnelle, alors qu'un certain « air penché », le hanche-

1. L'*Annonciation* de la partie supérieure paraît avoir été taillée postérieurement, car il semble difficile que des figures aussi platement déclamatoires soient sorties en même temps de l'atelier qui avait taillé les autres.

2. Nous l'aurions volontiers reproduite, à titre d'exemple; mais, juchée sur le haut d'un autel et s'enlevant de plus sur une verrière, nous n'avons pu la bien photographier. Fichot en a reproduit l'inscription, *Stat. mon.*, t. II, p. 60. Une *Vierge* assez semblable à celle-là, sur un vitrail de Montiéramey, porte la date de 1540; mais la fenêtre a été fortement réparée à l'aide de morceaux rapportés, et il ne paraît pas que le fragment qui porte l'inscription ait fait partie jadis du même ensemble que la *Vierge*. Il n'est pourtant pas inadmissible que les verriers qui, nous l'avons vu, ont beaucoup emprunté aux imagiers, ne fussent en retard de quelques années sur le style de ces derniers.





47 — Cliché des auteurs.

VILLY-LE-MARÉCHAL. *Vierge*.

Haut. 1 m 70. — Voir p. 1[illegible].



48 — Cliché des auteurs.

CHAUMONT, CATHÉDRALE. *Saint Yves*.

Pet. nat. — Voir p. 125.

49 — Cliché des auteurs.

COLLECTION DE M. L. GOLDSCHMIDT

Sainte.

Haut. 1 m 20. — Voir p. 1[illegible]7.

ment significatif du corps et les cassures de certains plis indiquent nettement d'autres tendances; le conflit n'est pas moins évident dans la petite *Vierge* du Louvre (n° 150 *bis* du *Cat. de la sculpture*), dans une autre, non numérotée encore et présentement exposée dans la vitrine de la Salle des nouvelles acquisitions [1], dans l'*Éducation de la Vierge* de Mesnil-Sellières [2] (à l'est de Troyes), dans la *Vierge* enfin de Rigny-le-Ferron [3], où les draperies, logiques dans leur composition, se hachent de ces cassures sèches dont le goût ne tardera pas à devenir général et que la période suivante adoptera, avant de passer aux chiffonnages chers à l'italianisme. Mais ces éléments nous permettent-ils de déterminer le rang logique de ces diverses pièces, et sont-elles assez typiques d'ailleurs pour que l'ordre des préséances puisse être marqué, en ce moment surtout d'évolution hâtive et sans doute de pénétrations réciproques ?

D'un caractère non moins indécis est une série de monuments qu'il nous faut étudier ensuite; ils sont très supérieurs aux morceaux précédents, et parmi les meilleurs de l'école troyenne; mais on ne saurait songer assurément à déterminer le rôle de chacun d'eux dans l'évolution générale : tout ce qu'on en peut dire avec certitude, c'est que la part des survivances traditionnelles y est sensiblement égale à celle des influences nouvelles, et qu'à ce titre elles font pressentir les œuvres de transition et les préparent.

Le groupe de Villy-le-Maréchal [4] (au sud-ouest de Troyes) se compose de trois statues, une *Vierge*, une *Sainte Barbe* et un *Évêque* (*Saint Maur*?), réunies aujourd'hui sur une console qui est un des chefs-d'œuvre des derniers décorateurs gothiques ; peut-être bien faisaient-elles partie jadis du même ensemble : en tout cas elles sont l'ouvrage d'un même imagier, et cet imagier, (hélas! toujours anonyme), est un des plus remarquables qui aient travaillé à Troyes. Au reste, l'origine en est bonne : les seigneurs de Villy étaient les Molé, l'une des plus riches familles de la bourgeoisie troyenne, et c'est le blason

1. L'une et l'autre ont gardé leur polychromie, et celle de la seconde est un des meilleurs exemples de cette admirable peinture qui semble avoir pénétré la pierre et faire corps avec elle. — M. Lancelot nous a communiqué la photographie d'une *Sainte au livre* de l'ancienne collection Gréau, très analogue à cette *Vierge*.

2. Phot. par Robert, n° 8742 du *Cat. mon. hist.*

3. On y pourrait joindre celle de Saint-Parres-les-Tertres (à l'est de Troyes), n° 8841 *Cat. mon. hist.* de Robert.

4. Reproduit au trait dans Fichot, *Stat. mon.*, t. I, p. 477. Phot. par Robert (non catalogué).

de l'un d'eux, Claude, époux d'une Hennequin et conseiller en 1517, que l'on retrouve à diverses reprises dans l'église[1]. La *Vierge* (fig. 47) a bien l'allure traditionnelle, avec le long visage calme au modelé peu accentué, les cheveux tombant en mèches lourdes sur les épaules, les habituels ajustements, le manteau surtout relevé sur le bras, et la *Sainte Barbe* est fort semblable[2]; tout cela est, au moindre détail près, ce que nous avions observé dans nos statues du début de l'école. L'esprit est le même aussi : c'est cette gravité élégante, ce sérieux plein de douceur, que nous connaissons; il y a même dans la *Sainte Barbe* un air de fierté qui est rare. Seulement, que l'on examine les draperies[3], ces draperies si infiniment sensibles aux influences de la mode et qui donnent en réalité leur caractère à nos monuments, et que, revenant de quelques pages en arrière, on les compare à celles de la *Vierge* d'Origny, par exemple : sans doute, le grand dessin très lisible de l'ensemble y est encore, à peine compliqué et amaigri; mais le détail du pli n'est plus le même; il est devenu plus mou, et des cassures l'interrompent sans raison, maniérées par endroits de chiffonnages prétentieux. Peut-être le procédé est-il moins sensible ici qu'à Rigny-le-Ferron ou que dans les *Vierges* du Louvre, mais il l'est assurément, et il suffit encore de tourner quelques feuillets, en avant cette fois, pour le voir s'épanouir durant la période de transition, et se rendre compte des conséquences qu'aura cette transformation, quand l'inspiration gothique se sera peu à peu affaiblie chez les imagiers et qu'en même temps au pli gothique aura succédé le pli de la « renaissance ».

La *Sainte Barbe* de Saint-Germain[4] (au sud de Troyes) (fig. 51) est bien conçue dans le style du groupe de Villy, et l'arrangement général, relativement simple, n'est guère changé; mais, de même que, dans la tour qui sert d'attribut, les ornements de style gothique coudoient les pilastres et les angelots classiques, de même, dans la sainte, les détails deviennent plus nombreux qui avertissent de ne pas trop se fier à l'apparence. Ce petit visage rond et mièvre, et le corps qui commence à se contourner, sont loin de l'attitude tranquille et du

1. Il n'en existe pas à la vérité sur nos statues, et le blason des Molé-Hennequin se voit seulement sur une statuette de *Saint Yves* placée à côté d'elles et qui n'a avec elles presque aucun rapport. Sur Claude Molé, v. Babeau, *Claude Molé et son château de Villemereuil* (*Ann. Aube*, 1890, p. 92).

2. Le *Saint Maur* (?) est de qualité moins fine.

3. Certaines d'entre elles sont bordées de délicates broderies.

4. Phot. par Robert, n° 8823 du *Cat. mon. hist.*, et par Lancelot.




50 Cliché Rothier

Reims, Saint-Rémi. *Sainte Barbe.*

Statuette. Voir p. 137.



51 Cliché des auteurs

Saint-Germain. *Sainte Barbe.*

Haut. 0 m 75. Voir p. 136.

52 Cliché Rothier

Reims, Saint-Remi. *Sainte.*

Statuette. Voir p. 137.

visage calme et régulier des figures précédentes ; plus profondément cassés, les plis aussi perdent davantage leur ampleur et ce caractère lisible qu'ils avaient toujours gardé jusqu'ici. Mais la déformation se marque encore mieux dans la jolie *Sainte* de la collection de M. Léopold Goldschmidt[1] (fig. 49) : sa physionomie grave et ses ajustements ne sont pas sans analogie avec ceux de certaines saintes femmes de l'atelier de la *Sainte Marthe* ; il suffit pourtant d'un coup d'œil, quand on les rapproche, pour se rendre compte de l'étape franchie et des voies nouvelles où tend à s'engager l'art troyen.

Les mêmes observations pourraient être faites à propos d'un groupe de statues que nous avons rencontrées à Reims, dans l'église Saint-Remi. Les unes font partie des constructions de Robert de Lenoncourt († 1531), telles que la *Vierge* du trumeau de la façade du transept méridional; les autres ont été recueillies ces dernières années, au hasard des démolitions, dans la ville et dans les environs[2]; nous aurions peine à croire pourtant que leur origine première ne soit pas Troyes et leur auteur quelqu'un de nos imagiers, forcé, pour gagner sa vie, de quitter les chantiers où il avait appris son art et de chercher du travail dans le centre actif qu'était alors Reims. Aussi bien, rien de moins semblable à ce que nous connaissons de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe siècle dans la région rémoise : les quelques statues de l'ancien musée de l'archevêché sont lourdes et maladroites ; la pesanteur est de même le caractère dominant des *Vierges* de Romain (près de Fismes) et de Mailly (au sud de Reims), et rien de plus platement déclamatoire que le sépulcre (1532) de Saint-Remi. Si la *Vierge* a quelque lourdeur, cette *Sainte Barbe* (fig. 50), cette *Sainte Geneviève* et ces deux saintes « au livre » (fig. 52) ont au contraire toute la grâce alerte des œuvres troyennes[3], et bien que ces visages ronds se rencontrent rarement dans nos ateliers, le style est pareil et aussi le détail des ajustements : ces morceaux se placeraient d'eux-mêmes dans notre série, parmi les derniers et non les moins aimables qui soient sortis des mains de nos sculpteurs gothiques.

1. Nous remercions particulièrement M. Goldschmidt d'avoir bien voulu nous signaler et nous permettre de photographier cette statue si intéressante.

2. Elles ont été photographiées par Rothier. — Cf. Poussin, *Monographie de l'abbaye et de l'église de Saint-Remi de Reims* (Reims, 1857, in-8), p. 126 et 158.

3. La petite *Sainte Barbe* d'Ormes (au sud de Reims) paraît appartenir au même groupe.

Le type le plus accompli de cette série, et de beaucoup, est la *Vierge* de Saint-Urbain de Troyes[1] (fig. 53), celle dont nous avons déjà dit les malheurs et qui, de peinte qu'elle était jadis, et peinte délicieusement, alors que, dans un cabinet écarté, on la dérobait à tous les yeux, est réapparue sur un autel battant-neuve, ayant perdu dans de savants lessivages cette couleur qui n'était pas son moindre charme. Telle qu'on l'a accommodée pourtant, elle demeure encore d'une grâce irrésistible. On peut lui reprocher à la vérité d'être singulièrement longue, et les critiques n'y ont pas manqué ; mais ces proportions étranges, ces jambes démesurées pour une taille trop courte, qui choquent assurément à la place où elle est aujourd'hui, s'expliquent sans doute par la hauteur où elle devait se trouver jadis et, vu en raccourci, ce qui nous paraît imperfection pouvait fort bien être habileté d'un imagier soucieux d'une juste perspective. Il ne pourrait guère, en effet, être accusé de maladresse : l'exécution est d'une perfection rare dans nos ateliers, et non seulement l'enfant, avec son petit air mutin, est assez plaisant et n'a pas l'effroyable laideur habituelle à ceux de la sculpture gothique, mais le moindre détail est d'une technique excellente, la main, notamment, qui, avec ses longs doigts élégants, est une des plus fines que nous sachions à Troyes. Mais c'est au visage que va droit le regard, c'est lui qui attire et retient.

Nos *Vierges* champenoises ne sont pas d'ordinaire de la sculpture bien réaliste : la mode en était passée depuis longtemps ; pourtant les maîtres qui les ont imaginées devaient avoir à un haut point le sentiment de la vie, puisque leurs modèles l'ont gardé si souvent à travers les déformations mêmes d'imitateurs doués d'un mince génie. Mais dans aucune œuvre peut-être nous ne le retrouvons plus intense qu'ici, où naturellement il ne saurait être question d' « ouvrage d'atelier » ; le morceau de maître se sent, et de maître qui travaille directement d'après la nature : avec ce grand front haut et large, en effet, ces longs yeux étrangement écartés sous l'arc régulier des hauts sourcils, ces fortes pommettes, ce nez droit et net, cette bouche surtout, fine entre les deux fossettes du coin des lèvres et qui

1. Rep. dans Roy, *Troyes pittoresque*. Phot. par Lancelot. Voir Babeau, *les Prédécesseurs de Gentil* (*Ann. Aube*, 1879, p. 46). — Cette *Vierge* est avec celle de la chapelle Saint-Jacques de Saint-Pantaléon et celle de l'autel de Vendeuvre, une des seules que nous connaissions parmi les *Vierges* troyennes qui soit debout sur un croissant.



53 C. [illegible]

TROYES, SAINT-URBAIN. *Vierge.*

Haut. 1 [illegible] — Voir p. [illegible]

sourit vaguement sur ce petit menton rond, c'est la nature prise sur vif; et elle l'est si fidèlement, qu'aujourd'hui encore dans les rues de Bar-sur-Seine et dans les villages environnants des jeunes filles se rencontrent qui invinciblement rappellent cette *Vierge* de Saint-Urbain [1]. Est-ce ce réalisme, si l'on peut se servir d'un tel mot à propos de cette œuvre, qui donne l'impression d'un ouvrage plus ancien? est-ce plutôt ce défaut de proportion que nous avons signalé et dont on a pu être d'autant plus choqué que de telles erreurs (si c'en est vraiment une) sont fort rares chez les imagiers troyens du XVIe siècle? Nous ne saurions le dire; mais un savant [2] a cru pouvoir attribuer notre *Vierge* à la fin du XVe siècle, et il considère même qu'au premier abord c'est bien au XIVe qu'on pourrait être tenté de la donner. Cette opinion, qu'on ne saurait admettre, est néanmoins intéressante, car elle fait voir la force des survivances anciennes dans des monuments même qui côtoient de si près l'art de transition : la draperie, dont un fourmillement de petits plis cassés fait presque disparaître le dessin, n'a déjà, en effet, plus rien de traditionnel, et il suffira de peu de chose, comme on peut s'en apercevoir aux répliques de Pougy et de Périgny-la-Rose, pour la déformer tout à fait. Et pourtant, malgré cette transformation, le fond gothique transparaît toujours, et il faudra tout l'effort de l'italianisme pour en supprimer les dernières traces.

Nous en avons fini avec les ouvrages où la tradition gothique demeure prépondérante; dans tous les monuments que nous rencontrerons dorénavant, le goût nouveau l'emporte sur les influences traditionnelles et c'est dans l'art de transition que leur maniérisme triomphant nous les fera ranger. Avant d'étudier cette seconde période du développement de l'école troyenne, il faut nous arrêter pourtant à une œuvre très importante et que, malgré sa date, nous

1. Est-on justifié à conclure de ces ressemblances que l'imagier qui tailla cette statue était originaire des confins de Bourgogne et de Champagne, et à appeler cet atelier, comme quelques-uns seraient disposés à le faire, un atelier bourguignon? Nous ne le croyons pas, à la vérité. Il est vrai que la seule *Vierge* dont le visage ait un air de famille commun avec celui de Saint-Urbain, se trouve à Saint-Maclou de Bar-sur-Aube, dans cette même région par conséquent (n° 8638 du *Cat. mon. hist.*); mais il s'en trouve deux à Pougy (au nord de Piney, n° 8784 du même *Cat.*, et à Périgny-la-Rose (au sud de Villenauxe), c'est-à-dire tout au nord de la sphère d'influence troyenne, dont les ajustements sont identiques; il s'agit donc d'un atelier troyen. Notons d'ailleurs une autre *Vierge* vêtue de même, à Mussy-sur-Seine.

2. Babeau, *les Prédécesseurs de Gentil*, p. 47.

avons réservée pour la fin, parce qu'elle nous paraît résumer mieux que toute autre les qualités et les défauts de cette première période : la *Visitation* de Saint-Jean-au-Marché de Troyes[1] (fig. 54).

Ce morceau, qu'il faut bien continuer à tenir pour anonyme, quelque tentante que puisse en être l'attribution à Nicolas Haslin[2], a été souvent décrit, et il a eu l'heureuse chance, seul entre tous les monuments de notre sculpture gothique, d'attirer l'attention des historiens de l'art français ; on en a loué « le sentiment accorte, la composition pleine de grâce[3] », mais il ne semble pas que, même à Troyes, l'intérêt en ait toujours été très justement saisi. M. Babeau, en de fort jolies pages, a fait ressortir le côté profondément local de cette sculpture ; peut-être a-t-il un peu trop insisté sur ce qu'il y aurait en elle de vaguement flamand ou d'allemand : pour notre part, en effet, nous avouons n'y rien voir d'exotique, car cette coiffure en forme de turban, bien que d'origine flamande évidemment, s'était introduite dès longtemps dans l'art français et on la retrouve dans la *Sainte Suzanne* de Chantelle, au Louvre, dans un retable du musée de Reims figurant la *Nativité*[4], dans l'une des deux *Saintes Femmes* du *Sépulcre* de Villeneuve-l'Archevêque et dans bien d'autres œuvres absolument françaises ; mais il décrit très heureusement ces « deux bourgeoises, dont l'une sort de la messe, son livre à la main, tandis que l'autre, plus âgée, plus sûre de son expérience, l'accueille avec une cordiale bonhomie[5] » ; il a remarqué « sous l'échancrure de la jupe galonnée, le trousseau de clés de la ménagère entendue », de « la matrone habituée à être maîtresse dans sa maison », et il a eu raison de montrer tout ce qu'il y avait de profondément traditionnel dans cet art bourgeois : c'est l'aboutissement du réalisme intransigeant du xve siècle, assoupli par une génération plus éprise de grâce, et l'on aime à songer que nos Troyens qui ont fondé la prospérité de leur cité, ont eu, au moins un moment, un art à leur image.

Mais si tout ce qu'il y a de gothique dans ces deux figures a été

1. Rep. dans Gonse, *La sculpture française*, p. 89 ; dans l'*Annuaire de l'Aube*, 1879, et dans Fichot, *Stat. mon.*, t. IV, p. 11 ; moulé au musée du Trocadéro. Cf. Gonse, *ibid.*, p. 89-90, et Babeau, *les Prédécesseurs de Gentil*, p. 49-54.

2. Voir plus haut, p. 74.

3. Gonse, *ibid.*

4. Provenant de l'église Saint-Symphorien.

5. Nous avons à peine besoin de noter que la main droite de la sainte Elisabeth a été refaite : peut-être aurait-on pu s'adresser, pour restaurer une telle œuvre, à un ouvrier plus habile.



54

Cliché Lancelot

TROYES, SAINT-JEAN. *La Visitation*

Haut. 1 m. [illegible] — Voir p. [illegible]

très exactement noté, on ne voit pas que les premiers symptômes de l'évolution qui va se produire dans l'école, et qui sont très sensibles, aient été aussi clairement aperçus. Il nous faut, en effet, examiner une fois de plus les plis et, quitte à nous répéter, signaler ces cassures et ces chiffonnages, à la manche et sur la robe de sainte Élisabeth surtout; ce sont ceux que nous trouverons dans nos statues de la transition; et, mélangés, comme ici, à ces beaux plis droits, forts et souples, ils font prévoir la déformation générale prochaine et l'approche des modes nouvelles. Un autre signe nous en avertit également, un peu secondaire peut-être, mais qui n'est pas sans intérêt : la disposition des rubans de la ceinture. Dans toutes nos statues gothiques, la ceinture est indiquée, et nos imagiers, si épris du détail vrai et pittoresque, se seraient gardés de négliger un élément aussi décoratif; elle joue son rôle, avec le chapelet, dans le costume troyen. Ici aussi elle se retrouve, mais singulièrement maniérée : les longs rubans sont comme collés à la jupe, ils en pénètrent les plis, et le naturel d'autrefois semble avoir fait place à une sorte de stylisation. Ce procédé deviendra général dans l'atelier de la période de transition où le maniérisme s'exaspère le plus étrangement, dans celui que nous avons appelé de « Saint-Léger », et si nous l'avons rencontré une fois déjà, c'est dans la *Sainte Savine* de la façade de Saint-André-lès-Troyes, produit assurément d'un atelier attardé, puisque le portail ne fut terminé qu'en 1549. Dernière remarque enfin : tandis que, suivant une habitude ancienne, un mot (*animam...*) emprunté au *Magnificat* est brodé en capitales gothiques sur les manches de sainte Élisabeth, comme une autre formule l'avait été sur la robe de la *Vierge* de l'Hôtel-Dieu, c'est une broderie de décor purement italien qui garnit le manteau de la Vierge, accentuant ainsi le contraste entre les deux tendances qui se partagent ce beau groupe [1].

Ce monument fit fortune à Troyes, semble-t-il; non seulement l'atelier dont le maître l'avait imaginé le reproduisit, comme le prouve la *Sainte Élisabeth* de Virey-sous-Bar [2] (au nord de Bar-sur-Seine), mais d'autres corporations s'approprièrent ce modèle, et c'est ainsi qu'il

1. Il est curieux de remarquer que ce morceau, si habile d'exécution dans l'ensemble, présente certaines gaucheries bizarres; c'est ainsi que le bloc où il a été taillé semble avoir été mal mesuré et s'est trouvé trop court : la Sainte Élisabeth est comme écrasée, et sur le devant ses vêtements n'ont pas la saillie de ceux de la Vierge. Ce n'est là, d'ailleurs, qu'un très léger défaut.

2. Phot. par Robert, non marqué au *Cat. mon. hist.*

figure dans une verrière à Saint-Étienne (au sud d'Arcis-sur-Aube) et au jubé de Villemaur. Cette dernière imitation est particulièrement intéressante [1] pour nous, en ce que, grâce à elle, notre groupe se trouve approximativement daté. Le jubé de Villemaur est, en effet, de 1521 : c'est cette date que Thomas et Jacques Guyon, maîtres menuisiers, ont inscrite sur leur œuvre, et si, comme il est vraisemblable, ils y ont reproduit un ouvrage dont le succès récent les avait séduits, c'est aux environs de 1520 que doit se placer la *Visitation*. L'indication est bien précieuse, car, grâce à elle, certaines inductions sont permises sur le plus ou moins de rapidité du développement de l'art troyen, et nous pouvons conclure qu'en 1520, si quelques déformations légères, mais appréciables pourtant, commençaient à se faire sentir dans les procédés de nos imagiers, le fond de leur art, son esprit, demeurait essentiellement et résolument gothique. Le jubé de Villemaur lui-même corrobore d'ailleurs ce témoignage, et de la façon la plus frappante : tandis que le côté du chœur qui figure la *Vie de la Vierge* (fig. 55 et 56) est, dans son encadrement gothique, d'une largeur et d'une simplicité toutes traditionnelles, le côté de la nef où domine l'arabesque (fig. 57) se complique quelque peu, son style se rapetisse et des symptômes de maniérisme s'y introduisent. On a proposé d'expliquer ces dissemblances par une différence d'âge entre les deux frères Guyon, et cette hypothèse est ingénieuse; mais une explication n'était nécessaire sans doute que pour les architectures : l'imagerie, cette imagerie exquise et dont quelques sujets sont parmi les chefs-d'œuvre de la sculpture sur bois en France, correspond exactement dans son goût à celui du groupe de la *Visitation*, et nous donne les mêmes renseignements que lui sur l'évolution des ateliers troyens.

Cette date de 1520 n'est qu'approximative évidemment pour les premières modifications de forme dans l'art de nos imagiers gothiques, et l'on ne saurait, aussi bien, prétendre marquer d'une date unique les progrès de tous les ateliers. Mais c'est une moyenne, et l'on peut raisonnablement croire, semble-t-il, qu'en dix années l'étape a pu être franchie qui sépare la *Vierge* de l'Hôtel-Dieu (1510?), où le goût propre à Troyes commence seulement à se montrer, de la *Visitation* de Saint-Jean-au-Marché (1520?). Combien de temps a-t-il fallu

1. Elle a été fort bien mise en lumière par M. Babeau dans *les Prédécesseurs de Gentil*, p. 53. Pour le jubé, voir plus haut, p. 35.



55 Cliché des auteurs

Présentation au Temple



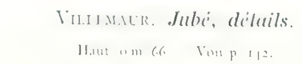
56 Cliché des auteurs

Assomption.



57 Cliché des auteurs

Apparition du Christ à la Vierge



VILLEMAUR. *Jubé, détails.*

Haut. 0 m 66. — Voir p. 142.

ensuite pour que la transformation ainsi ébauchée s'achevât et pour que cette « douceur aimable et aisée », dont parlait Montaiglon et qui est si conforme au génie champenois, oubliât ses origines et en vînt au maniérisme? Aucune date ne se trouve à propos pour nous renseigner sur ce point, et la longueur de l'évolution nous est inconnue qui, des *Vierges* de Brienne-la-Vieille ou d'Origny-le-Sec, mena l'école aux monuments que nous étudierons dans notre seconde partie : la *Mise au tombeau* de Villeneuve-l'Archevêque (1528) et le *Retable* de Rumilly-lez-Vaudes (1533) ne sauraient, en effet, nous être des guides très sûrs, appartenant à un atelier fortement organisé et où le sentiment gothique semble avoir persisté dans sa pureté plus longtemps qu'ailleurs. Il nous faut arriver aux retables de Juliot, à celui de Saint-Nizier (1535?) et à celui de Larrivour (1539), pour rencontrer de nouveau des monuments datés, mais avec eux, nous sommes en pleine transition. C'est donc entre 1521 et 1535 que se produit la transformation, et de 1530 environ qu'on peut dater nos dernières œuvres purement gothiques — si tant est que des dates aussi incertaines puissent être avancées, et qu'il soit nécessaire de tracer une ligne de démarcation entre deux périodes qui dans la réalité ont dû se pénétrer l'une l'autre.

CHAPITRE VI

SURVIVANCES GOTHIQUES ET INFLUENCES DE LA FLANDRE ET DE L'ALLEMAGNE

Explications des survivances gothiques à Troyes : influences flamandes et allemandes. — Les survivances gothiques se rencontrent au même moment dans la plupart des centres de production en France : en Bourgogne, dans la Haute-Loire, sur la Loire. — Esprit gothique, décor antique. — L'hypothèse des influences flamandes à Troyes.

Les imagiers flamands à Troyes. — Leur petit nombre au XVIe siècle. — Les retables brabançons en Champagne : Clérey, les Riceys, Coligny, Fromentières. — Leurs dates. — Différences de style avec l'art troyen. — Le pli flamand. — Importance médiocre de l'afflux flamand.

Relations d'affaires de Troyes avec l'Allemagne. — Ni imagiers, ni ouvrages allemands en Champagne au XVIe siècle. — Le style de la sculpture allemande et la sculpture troyenne. — Le pli allemand. — Nullité de l'influence allemande.

De tous les monuments que nous avons décrits, de toutes les reproductions que nous avons données, il ressort clairement qu'une école de sculpture originale et florissante existait à Troyes au commencement du XVIe siècle, et que l'art qu'elle pratiquait était foncièrement gothique. Sans doute, ce gothique n'était plus celui du XVe siècle, rude et d'un réalisme violent; il s'était détendu, comme disait Courajod, assagi, suivant le mot de Montaiglon [1], mais son caractère fondamental subsistait, et, sous ses aspects nouveaux, ce caractère demeurait si évident, que tous les historiens d'art qui ont étudié avec quelque attention l'école troyenne ont dû en reconnaître la persistance. Seulement, le dogme des origines italiennes de tout

1. *Gaz. des Beaux-Arts*, 1882, t. II, p. 242.

l'art français du XVIe siècle était jusqu'à ces dernières années si fortement ancré dans les esprits, que ce mystère d'une école gothique se prolongeant jusqu'en pleine « renaissance » parut exiger une explication; et comme la véritable, à savoir le peu de curiosité des bourgeois pour des nouveautés dont la noblesse surtout s'était engouée, eût semblé bien terre-à-terre, on imagina de prétendues influences de la Flandre et de l'Allemagne qui se seraient exercées à Troyes et auraient imprimé à l'art troyen son caractère particulier. Placée comme une Marche à l'est de la France, la Champagne, disait-on, avait dû nécessairement se laisser pénétrer plus que toute autre province par l'esprit de ces pays, dont la vie présentait à ce moment une si extraordinaire intensité, et ce qui avait persisté de gothique en elle était non point français, mais flamand ou allemand [1].

Certes, nous ne prétendons pas qu'il n'y ait rien de flamand dans l'art troyen : l'art flamand avait trop profondément pénétré tout l'art français du XVe siècle pour qu'il n'en subsistât plus aucune trace au XVIe; mais sans doute n'est-il plus besoin aujourd'hui d'arguer de son intervention pour expliquer les survivances gothiques, et, après les beaux travaux de ces dernières années, sait-on que ces survivances se produisaient au même moment, bien qu'avec une intensité diverse, dans les plus importants des centres de production de la France [2]. Il y eut, au commencement du XVIe siècle, comme une

1. Des critiques aussi renseignés que Darcel et que M. Babeau acceptèrent cette théorie et s'en firent les défenseurs. Darcel écrivait à propos de la statuette reproduite fig. 39 et que M. Gréau avait exposée au Trocadéro : « Cette figure appartient à l'art champenois dont Troyes est le centre, qui, après l'incendie de la ville en 1512 (*sic*), fit invasion parmi les réédifications,... apporté de Cologne par des artistes picards, à ce qu'assurent des documents » (?). *Le Moyen âge et la Renaissance au Trocadéro* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1878, t. II, p. 523). Dans son mémoire, si remarquable d'ailleurs, sur *Dominique Florentin*, M. Babeau disait en 1877 : « Des statues... portent la trace de l'influence de cet art (flamand), à la fois naïf et précis, où l'expression vraie l'emporte souvent sur l'élégance, sans exclure la grâce » (p. 112). En 1888, il ajoutait : « L'influence qui domine alors dans les arts est celle de la Flandre et peut-être de l'Allemagne rhénane;... à Troyes, le jubé de Sainte-Madeleine, comme quelques-unes des statues de Saint-Jean et de Saint-Pantaléon, portent l'empreinte de l'imagination flamande, qui s'adaptait bien d'ailleurs au génie bourgeois de ce temps. » *Essai sur les rapports de l'art et de l'histoire à Troyes* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1888, p. 271). Reconnaissons-le pourtant, dès 1879, dans son article de l'*Annuaire de l'Aube* sur les *Prédécesseurs de Gentil*, qui est le premier travail où les œuvres des imagiers du commencement du siècle aient été mises en bonne lumière, il avait touché la vérité : « Dans les œuvres que nous venons de décrire, dit-il (p. 56)..., s'il y a des similitudes à établir avec certaines productions de l'art flamand, il faut y signaler en même temps un caractère différent, non seulement troyen, mais français, puisqu'il est possible de le rattacher à l'école de la Loire et particulièrement à la Vierge du Louvre ». Il n'y avait qu'à suivre cette idée, pour arriver à une exacte notion de l'art troyen.

2. Courajod et Montaiglon ont été les premiers à proclamer l'existence de cet art

renaissance de la sculpture gothique, et les écoles de Bourgogne, de la Haute-Loire et de la Loire même en témoignent suffisamment [1].

Les monuments bourguignons de cette époque ont été peu étudiés, et ni la *Sainte Catherine* du musée de Cluny, ni la *Vierge assise* du musée de Semur ne sont datées; mais les deux statues subsistantes à la cathédrale de Sens du retable élevé par l'archevêque Tristan de Salazar en face du tombeau de ses parents, la *Vierge* et *Saint Étienne*, ne sauraient être de beaucoup antérieures à 1519 [2] et l'une et l'autre sont essentiellement gothiques. Il y a plus, même, et s'il est vrai que la *Vierge* de la collection de M. Foulc, qui provient de la façade de la chapelle du château de Pagny (Côte-d'Or) soit de 1535 [3], elle prouverait qu'à ce moment encore et à côté des artistes italianisants qui sculptaient le jubé de cette même chapelle (1538), certains imagiers n'avaient pas tout oublié de l'art traditionnel et que quelque chose en demeurait encore dans les ateliers. Mais la Bourgogne est une des terres d'élection du gothique, et elle aussi, d'ailleurs, pourrait être accusée de « flamingantisme ». Ce reproche ne saurait, au contraire, toucher la Haute-Loire, or les traditions gothiques n'y sont pas moins persistantes. Les statues de Chantelle [4], taillées pour Anne de Beaujeu au commencement du XVIe siècle, et tout le groupe des *Vierges* d'Aigueperse, de Saint-Galmier, de l'Hôpital-sous-Rochefort, de la Chira, celle de Saint-Marcel d'Urfé qui doit être des environs de 1508 [5], sont d'art purement et résolument traditionnel. L'école de la

tout gothique encore du commencement du XVIe siècle; voir surtout Montaiglon, *la Famille des Juste* (*Gaz. Beaux-Arts*, 1875, t. II, et 1876, t. I). M. Gonse, dans la *Sculpture française*, a suivi et développé leur doctrine, surtout en ce qui touche l'école de la Loire.

1. Il est à peine besoin de rappeler que, en ce qui concerne l'architecture, l'art de Louis XII est, lui aussi, tout à fait gothique encore d'essence, malgré certains procédés d'ornementation, tels que l'arabesque, importé d'Italie; M. Henri Lemonnier l'a amplement démontré dans son cours d'histoire de l'art professé à la Sorbonne en 1895-1896. On sait d'ailleurs que ce style apparaît à peine dans certaines régions, à Troyes entre autres, et que l'architecture gothique continue à y fleurir durant tout le premier tiers du XVIe siècle.

2. Montaiglon, *Antiquités et curiosités de la ville de Sens* (*Gaz. Beaux-Arts*, 1880, t. II, p. 245).

3. Henri Baudot, *Description de la chapelle de l'ancien château de Pagny*, Dijon, 1842, petit in-4.

4. André Michel, *les Statues de sainte Anne, saint Pierre et sainte Suzanne* (Extrait des *Monuments et Mémoires, Fondation Piot*, t. VI), 1899.

5. Cette série a été étudiée par M. Thiollier dans ses *Sculptures foréziennes de la Renaissance* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1892, 3e série, t. VII et VIII), dans la lecture qu'il a faite à la réunion des *Sociétés des Beaux-Arts des départements* de 1891 (p. 293-299) et dans son *Art et Archéologie dans le département de la Loire* (Saint-Étienne, 1898, in-8). Voir aussi Gonse, *la Sculpture française*, p. 37 et 47. — On pourrait citer de même l'Auvergne, et la tombe de Jeanne de Bourbon, aujourd'hui au Louvre.

Loire proprement dite affirme elle-même la vitalité de l'inspiration gothique, et son témoignage est bien intéressant, car, dans cette région où la cour avait établi sa résidence ordinaire, les influences italiennes ne manquèrent pas d'être singulièrement puissantes et on aurait pu les croire prépondérantes : à côté d'elles, pourtant, le vieil esprit national continuait de vivre et c'est lui qui inspirait les imagiers des *Vierges* d'Olivet et d'Écouen, et les auteurs des statues funéraires de Roberte Legendre et de son mari Louis de Poncher, ce Guillaume Regnault et ce Guillaume Chaleveau, récemment tirés de l'oubli, et qui recevaient en 1523 la commande de cette sépulture [1].

Et que l'on ne vienne pas arguer, pour dénationaliser ces œuvres, de certains détails de l'architecture qui entoure parfois les statues : assurément la *Vierge* du musée de Semur, celle de Saint-Galmier et le tombeau des Poncher sont flanqués d'arabesques où l'on ne retrouve rien du goût traditionnel; mais nous savons que ces ornements étaient souvent l'œuvre de praticiens dont beaucoup venaient d'Italie, comme ce Jérôme de Fiesole, l'ornemaniste attitré de l'atelier de Colombe. Ce décor nouveau, que la mode imposait aux sculpteurs, ne modifiait pas la nature intime de leur art et, sous les formes « antiques », l'esprit demeurait toujours gothique. Cet art crie ses origines françaises, et la tradition à laquelle il se rattache est celle des imagiers du xv[e] siècle, « détendue » et « assagie ». Nous l'avons démontré pour Troyes en examinant chaque œuvre par le menu; les mêmes arguments vaudraient pour les autres centres, car les diverses écoles provinciales du premier tiers du xvi[e] siècle sont les parties d'un même ensemble. Chacune a son caractère propre, il est vrai, et ses qualités particulières que déterminent des conditions locales; mais, sous cette diversité de surface, l'unité se sent nettement, et, ce qui la constitue, c'est la tradition gothique toujours vivante et féconde.

Si les régions les moins accessibles aux influences flamandes demeuraient ainsi soumises au vieil esprit national, il n'est sans doute pas nécessaire de recourir à la Flandre et à l'Allemagne pour expliquer l'entêtement des imagiers troyens et des bourgeois, leurs clients, à pratiquer et à goûter l'art gothique. Mais les légendes ont la vie dure; il nous faut donc insister, et démontrer, pièces en mains,

1. Cf. Charles de Grandmaison, *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1897.

que ni la Flandre ni l'Allemagne n'ont rien eu de commun avec l'art de Troyes à l'époque qui nous occupe.

Pour ce qui est de l'influence flamande, il est vrai qu'elle fut à un moment très puissante à Troyes ; mais c'est bien antérieurement au XVIe siècle, et quand elle dominait tout l'art français. M. Natalis Rondot, dans le dépouillement d'archives qu'il a entrepris, a relevé pour le XIVe siècle et le XVe les noms de 89 sculpteurs travaillant à Troyes, et parmi eux il n'en trouve pas moins de 22 qui étaient flamands [1]. La proportion est très élevée, mais elle ne demeure pas telle, et dès le commencement du XVIe siècle le même érudit ne compte plus sur les chantiers troyens que trois Flamands [2] : c'est à peine si de loin en loin quelque vague mention se rencontre encore dans les textes attestant la présence d'un compagnon qui soit originaire de Flandre. L'un d'eux, qu'on nomme simplement « le Flamand », besogne en 1494 à la Belle Croix; un autre, Corneille, taille en 1521-1522 des écussons aux clés de voûte de la cathédrale [3]; mais rien n'est moins certain que l'identification que l'on a prétendu faire de Nicolas Haslin avec Nicolas le Flamand [4], et, pour ce qui est des Cordonnier, on ne saurait vraiment continuer de les tenir, en plein XVIe siècle, pour des étrangers : sans doute leur ancêtre Nicolas Ier était venu de Flandre au début du XVe [5], mais en cent ans la famille avait eu le temps de se franciser et son art de perdre tout caractère particulièrement septentrional. Si donc l'école troyenne a subi des influences flamandes au commencement du XVIe siècle, ce n'est assurément pas par l'immigration des ouvriers flamands : depuis longtemps ils avaient cessé de venir travailler sur les chantiers de la Champagne méridionale.

Est-ce par l'apport des modèles flamands, que les imagiers troyens auraient imités? On sait en effet que les ateliers de Bruxelles et d'Anvers avaient entrepris un vaste commerce d'exportation, et que leurs bois sculptés étaient expédiés à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe dans toutes les contrées de l'Europe : aujourd'hui encore on trouve dans l'Allemagne du Nord, en Suède, en Espagne

1. *Les Sculpteurs de Troyes au XIVe et au XVe siècle*, p. 65.
2. *Les Peintres de Troyes du XVIe siècle*, p. 148.
3. Rondot, *Sculpteurs de Troyes au XIVe et au XVe siècle*, p. 78 et 87.
4. Voir plus haut, p. 67.
5. Rondot, *les Peintres de Troyes du XIIIe au XVe siècle*, p. 102.

et jusqu'en Italie, des retables des principales écoles du Brabant [1], — car c'est à tort qu'on les attribuait généralement à la Flandre, et le nom de sculpture brabançonne qui tend à prévaloir est beaucoup plus justifié que l'ancienne dénomination de « sculpture flamande ». Or il est vrai que plusieurs de ces retables brabançons se rencontrent en Champagne. Nous n'en connaissons pas à Troyes, mais l'église de Clerey (au sud-est de Troyes) en possède un qui vient d'Anvers : la *main* [2], marque spéciale des ateliers anversois, qui est appliquée au fer sur le plancher du compartiment central, nous en indique suffisamment l'origine. Il y en a deux, d'Anvers également, mais sans marque, semble-t-il, dans l'église de Ricey-Bas [3] (au sud de Bar-sur-Seine), et en dehors de l'Aube, mais dans le voisinage, quoique dans une région où nous n'avons remarqué aucune trace de rapports artistiques avec Troyes, à Coligny et à Fromentières (au nord et au nord-est de Fère-Champenoise, Marne), nous en avons trouvé deux : le premier peut être anversois, quoique avec influence marquée de l'atelier bruxellois de Borman; l'autre est certainement d'Anvers. Mais, de la présence de ces ouvrages dans la région troyenne doit-on conclure à une grande influence exercée par eux? Nous ne le croyons pas.

Sans doute, les dates de ces divers monuments s'accorderaient assez bien avec la théorie qui prétendrait leur donner une part prépondérante dans la formation du style troyen : le retable de Clérey paraît être de la fin du XVe siècle; ceux de Coligny et de Fromentières des premières années du XVIe, c'est-à-dire d'une époque où les ateliers troyens cherchaient encore leur formule; seuls les rétables de Ricey-Bas peuvent être attribués au moment de la pleine floraison

1. Voir, sur ces exportations, Destrée, *Étude sur la sculpture brabançonne au moyen âge* (*Annales de la Société archéologique de Bruxelles*, t. IX, 1895) et *Mémoires de la Société des antiquaires de France*. t. LII : Marchal, *La sculpture et les chefs-d'œuvres de l'orfèvrerie belge* (Bruxelles, 1895, in-8, p. 230-231). Pour la sculpture flamande en Allemagne, Bode, *Geschichte der deutschen Plastik* (Berlin, 1887, in-8), et, A. Matthaei, *Zur Kentnis der mittellaterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins* (Leipzig, 1898, in-8). L'hôtel de ville de Bruxelles a acquis récemment du duc de Dino un retable bruxellois qui provenait de Salerne (Piémont).

2. Sur les marques des ateliers brabançons, voir Destrée, *Mémoires de la Société des antiquaires de France*, 1891, p. 59 et suiv. C'est à M. Destrée, le savant et actif conservateur du Musée royal des arts décoratifs et industriels de Bruxelles, que nous devons les renseignements qui suivent sur les provenances et les dates des retables brabançons que nous avons trouvés en Champagne : nous saisissons cette occasion de le remercier de la bonne grâce avec laquelle il a mis à notre disposition sa connaissance approfondie de la sculpture brabançonne. — Le retable de Clérey a été photographiée par Robert, n° 8460 du *Cat. mon. hist.*

3. Phot. par Robert, mais non marqué au Catalogue.

de nos ateliers, aux environs de 1520 ou de 1525, et par conséquent ne sauraient guère leur avoir servi de modèles. Mais il faut noter que, dans aucun des pays où les bois sculptés brabançons ou flamands ont été importés, même en beaucoup plus grandes masses qu'en Champagne, ils n'ont, sauf peut-être en Espagne, exercé une influence réelle sur les écoles locales; celles-ci subsistaient ou se développaient en dehors d'eux, et là où il n'existait pas d'art on ne voit pas que la seule présence de retables étrangers en ait créé un. Il en a été ainsi en Champagne, et ce n'est pas seulement par des raisons en quelque façon théoriques qu'on peut le démontrer, telles que la difficulté très réelle qu'ont toujours des ouvriers médiocrement habiles à grandir leurs modèles, et, d'un petit personnage de la taille de ceux de nos retables, à faire une statue comme celles que nous voyons à Troyes. En réalité, il suffit d'examiner avec quelque attention ces ouvrages d'importation et de les comparer avec nos monuments troyens pour voir que si, en effet, les uns et les autres sont très authentiquement gothiques, leur esprit et leur style n'en diffèrent pas moins complètement, et que la rencontre toute fortuite de l'art flamand et de l'art troyen à ses débuts a eu lieu sans qu'il se produisît entre eux une véritable pénétration.

Le caractère de l'art troyen au commencement du XVIe siècle, on le sait de reste, est avant tout gracieux; il a pu produire quelques œuvres puissantes, pourtant c'est la grâce qui l'emporte de beaucoup, une grâce un peu bourgeoise, si l'on veut, et qui tournera bientôt à la mièvrerie, mais qui est encore relativement simple et surtout a horreur de l'effet. Dans nos retables brabançons, c'est précisément la recherche d'un réalisme violent qui domine. Celui de Clérey, qui d'ailleurs est une œuvre médiocre, représente dans ses trois compartiments la *Nativité*, la *Présentation au Temple* et la *Circoncision*. Aucun de ces sujets ne commande un singulier déploiement de passion, et pourtant il n'est aucun des personnages, presque, dont la posture ne soit fort éloignée du recueillement que comporteraient les circonstances. A Coligny et à Fromentières, dont les retables sont infiniment supérieurs et représentent très honorablement les ateliers du Brabant, ce défaut est moins fort; mais ces gens sont campés avec des airs importants qui tirent l'œil. Certes plusieurs sont merveilleusement pittoresques, comme les soldats qui, à Coligny, dirigent la *Mise en croix*, et tous ceux qui, dans les coins des neuf comparti-

ments de Fromentières, assistent aux diverses scènes de la *Passion*; ils ont des types étranges, moustachus, avec d'immenses nez camards, et leurs armes, formidables yatagans et casques découpés, semblent sorties d'on ne sait quel fantastique magasin d'accessoires; les femmes aussi sont enturbannées et tout ce petit monde se démène et gesticule, grimace et hurle, dans des scènes d'ailleurs fort adroitement composées. Mais qu'y a-t-il de commun entre ces débauches d'imagination réaliste et la statuaire de la Champagne? Qu'on se souvienne du gracieux récit du retable d'Ervy; du jubé de Villemaur, où la *Vie du Christ* et celle de la Vierge sont racontées avec une si touchante simplicité; et que, dans le retable de Rumilly-lez-Vaudes, l'on compare la *Pamoison de la Vierge* du panneau central, avec celle qui occupe précisément la même place à Coligny, et l'on sentira combien profondément diffère l'esprit qui anime ces deux arts.

Et ce n'est pas l'esprit seul qui est différent : les procédés techniques, aussi, n'ont aucune similitude. On sait quelle importance nous attachons au système des plis ; or, à examiner les retables brabançons de Champagne, il n'est pas douteux qu'ils n'ont, sous ce rapport, rien de commun avec nos sculptures. Le pli flamand, en quelque matière qu'il soit pris, est, au XVe siècle et au commencement du XVIe, par excellence un pli cassé; mais sa cassure est toute particulière : elle est d'une rigidité presque métallique; les angles, aigus ou obtus, s'entre-croisent et se répondent, creusant des sillons profonds et durs; et si la composition de la draperie demeure généralement assez sensible sous la complication des lignes accessoires, ces angles, aux saillies d'un relief parfois excessif, donnent à l'ensemble quelque chose de heurté. De ces cassures rigides, de ces angles et de ces saillies, la sculpture troyenne ne connaît rien; son pli, d'abord si souplement moulé, finit bien, nous l'avons vu, par se casser, mais ces cassures ne sont point dures; elles amollissent plutôt la draperie, et se résoudront même bientôt en des chiffonnages qui lui ôteront toute force et tout dessin. Dans ces conditions, nous ne voyons pas ce que les importations flamandes ont appris, comme procédés techniques, aux ateliers troyens : ils s'y sont montrés aussi étrangers qu'ils étaient demeurés réfractaires à la pénétration de l'esprit flamand.

Nous ne prétendons pas, naturellement, que les imagiers de Troyes se soient détournés de parti pris des ouvrages flamands : des

retables comme ceux de Fromentières et de Coligny, que de pieux donateurs faisaient venir de Bruxelles ou d'Anvers, devaient, par l'habileté dont ils témoignent et par la verve qui y éclate, être des objets d'étonnement pour nos artisans, et il est à croire que ceux d'entre eux qui, dans leurs voyages, poussaient jusqu'en Flandre [1], rapportaient un souvenir durable des grandes écoles qu'ils y avaient vues en pleine activité. Que l'on rencontre donc parfois, dans des œuvres toutes françaises d'ailleurs, certains détails qui pourraient être des réminiscences flamandes, telle coiffure à oreillères, comme à la *Sainte Barbe* de Villeloup, tel turban, comme chez tant de *Sainte Élisabeth*, tel modèle d'orfèvrerie [2], telle composition de retable [3], tel type même, si l'on veut, plus commun en Flandre qu'en France, il n'y a rien là pour nous surprendre; il serait étrange même qu'il n'en allât pas ainsi. Mais autre chose est le souvenir d'un détail de costume ou d'iconographie, et l'influence profonde que l'on a cru découvrir; cette influence nous ne la distinguons pas, et nous croyons pouvoir affirmer qu'elle ne s'est pas produite [4].

Sur les prétendues influences allemandes, nous serons très brefs, car nous les apercevons encore beaucoup moins, dans l'art troyen du commencement du XVIe siècle, que les influences flamandes. Sans doute le mouvement d'affaires entre Troyes et l'Allemagne était considérable; on voit dans l'histoire municipale de la ville qu'une des incessantes préoccupations de l'administration est de maintenir en bon état, et le plus francs de péages qu'il était possible, les routes et ponts qui menaient vers l'Allemagne [5], et elle y réussissait assez

1. Certaines relations d'affaires pouvaient exister entre nos tombiers et les Flandres, car c'est de la vallée de la Meuse, on le sait, que venait le marbre noir dont ils usaient souvent.

2. La provenance de ces modèles est d'ailleurs bien difficile à déterminer : « Tous les arts mineurs du XVIe siècle, dit M. E. Molinier, ont un caractère international : une pièce d'orfèvrerie ou de bijouterie exécutée en France n'est guère différente d'un objet de même ordre fabriqué en Italie ou en Allemagne; les recueils de modèles gravés ou dessinés, d'origine diverse, ont été simultanément mis à contribution par les artistes de ces divers pays; à Paris on travaillait d'après des dessins venus d'Augsbourg, de Nuremberg, de Munich ou de Flandre, alors qu'à Augsbourg, à Nuremberg, à Munich ou en Flandre, on travaillait d'après des dessins français. » *Le meuble du Moyen âge et de la Renaissance*, p. 86.

3. Voir ce que nous avons dit plus haut (p. 133) au sujet du retable de Lirey, aujourd'hui à Londres.

4. Il faut noter que M. A. Michiels, si porté cependant à voir du flamand partout, ne cite pas le nom de Troyes dans son *Art flamand dans l'est et le midi de la France* (Paris, 1877, in-8).

5. Boutiot, *Histoire de Troyes*, t. III, p. 255, 289, 354, etc.

bien, semble-t-il. Il ne faut pas oublier non plus qu'un demi-siècle plus tard, en 1568, quand le roi Charles IX se fut engagé à payer de ses propres deniers la solde des troupes allemandes du duc Casimir, soit 1 026 421 livres 10 sous tournois, sa caution personnelle, celle de la reine mère et de tous les princes ne fut pas jugée suffisante et que la seule dont on se contenta fut celle des habitants de Troyes ; beaucoup d'entre eux devaient donc être connus personnellement des banquiers allemands qui avaient pu, dans des relations d'affaires, apprécier leur bonne foi et aussi leurs ressources [1]. Tout cela prouve assurément des rapports commerciaux plus ou moins constants, mais non pas un contact réel entre l'art troyen et l'art allemand.

Et d'abord, au XVIe siècle, on ne trouve plus dans les comptes des églises de Troyes le nom d'un seul Allemand qui ait travaillé sur les chantiers [2] ; ils avaient disparu, en même temps que les Flamands. Mais tandis que nous avons gardé dans la région troyenne la preuve d'une importation d'œuvres flamandes, peu nombreuses, il est vrai, mais d'une qualité relativement supérieure, il nous a été impossible d'y trouver aucun monument auquel on puisse attribuer raisonnablement une origine germanique. Donc, ni ouvriers allemands, ni œuvres allemandes en Champagne. Que pourtant des gravures allemandes aient pu y pénétrer [3], nous le voulons bien, quoique nous n'en voyions guère la trace que dans un petit vitrail de la tribune de Saint-Nicolas de Troyes, représentant une Vierge dans le style de Schœngauer, et dans quelques autres de la Salle des séances de la *Société académique de l'Aube*; que des ouvriers troyens aient traversé ou descendu le Rhin et appris à connaître les ateliers allemands, nous n'y contredisons point, bien qu'aucun document ne justifie cette hypothèse; que ces voyageurs, comme ceux qui avaient visité la Flandre, aient pu rapporter eux aussi dans leurs notes certains détails dont, une fois rentrés à Troyes, ils aient fait leur profit, nous l'admettons à la rigueur, tout en observant que des apports de cette nature sont singulièrement difficiles à déterminer; mais il n'y a là aucune trace d'influence sérieuse et de rapports fructueux.

1. Grosley, *Mém. hist.*, II, 629; Courtalon, *Top. troy.*, I, 121-122; Boutiot, ouvr. cité, p. 618.
2. M. Rondot dit que le peintre Guillemin Passot était Allemand, mais nous ne savons sur quoi il fonde son assertion. *Peintres de Troyes du XIIIe au XVe siècle*, p. 107.)
3. Nous ne saurions nous ranger à l'avis de M. Gavelle, qui croit pouvoir rapprocher le retable de Rumilly-lez-Vaudes de certaines pages de Durer, *ouvr. cité*, p. 38 et 46.

Au reste, à considérer la sculpture allemande du commencement du XVI[e] siècle et la sculpture troyenne, il est impossible de découvrir aucune parenté entre ces deux arts. La sculpture allemande, prise dans son ensemble — car nous ne saurions passer les diverses écoles en revue, — a en quelque façon les mêmes caractères que nous distinguions dans celle des Flandres, mais ces caractères, elle les pousse à l'extrême. Elle aussi est foncièrement réaliste, et son réalisme, au lieu de se résoudre en des attitudes pittoresques et en des effets extérieurs, pénètre plus avant et s'efforce d'atteindre les sentiments les plus profonds ; mais il y a presque toujours quelque excès dans leur expression : le sérieux devient volontiers tragique; la grâce, à force de se faire aimable, est souvent affectée, et le trait individuel, accentué trop énergiquement, en arrive aisément à la grimace. C'est à cet excès sans doute que la sculpture allemande doit une part de sa puissance, mais tout cela ne saurait aller sans quelque tension, et le style, celui des draperies surtout, en porte la marque. Ce qui était complication dans la draperie flamande devient, en Allemagne, enchevêtrement; les angles se pressent, les cassures se confondent, ce ne sont que brusques retroussis, et, dans ce dédale, la grandeur des lignes disparaît. Cet abus est sensible même chez les plus grands artistes, chez Veit Stoss, chez Riemenschneider, chez Pacher : à force de rechercher le caractère, ils perdent la simplicité [1].

Nous voilà bien loin des qualités de mesure et de bonne grâce qui sont propres à l'art français du commencement du XVI[e] siècle et que nous avons vues se développer dans l'école troyenne. Aussi bien, si nous ne sommes pas arrivés à trouver ce que nos ateliers avaient pu emprunter à l'art flamand, parviendrons-nous encore moins à découvrir ce que l'art allemand a bien pu leur donner, et nous faudra-t-il conclure, comme nous l'avons indiqué déjà, que Troyes n'a vraiment rien reçu, ou à peu près, ni de l'un ni de l'autre. Les imagiers troyens ont subi le voisinage des œuvres flamandes sans

1. P. Vischer seul parait avoir évité l'excès, mais il est une exception singulière parmi ses contemporains. Il suffit pour s'en convaincre de feuilleter le catalogue illustré du musée national de Munich (*Das Mittelalter*, t. II, *Gothische Alterthümer*, par MM. Graf, Hager et Mayer) et celui du Musée Germanique de Nuremberg (*Original Skulpturen*, 1890), où sont reproduits tant de types de la sculpture allemande. Voir aussi Bode, *Geschichte der deutschen Plastik* (Berlin, 1887, in-8). Ce genre de réalisme est d'ailleurs héréditaire chez les sculpteurs allemands, car on le retrouverait déjà chez ceux du XIII[e] et du XIV[e] siècle; v. Moriz Eichborn, *Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters*, Strasbourg, 1899, in-8.

se laisser pénétrer par elles, et il est fort à présumer que la plupart n'ont pas connu de sculptures allemandes. Ce n'est donc pas à des influences étrangères qu'il faut attribuer la persistance qu'on a remarquée chez eux des traditions gothiques ; si ces traditions se sont maintenues à Troyes, c'est indépendamment de toute pression extérieure, et par la seule force qu'elles avaient toujours en elles. Et il n'y a pas lieu de chercher à ce phénomène des causes lointaines ou mystérieuses; au même moment il pouvait s'observer à des degrés divers en France dans la plupart des écoles provinciales : cette ample floraison de la sculpture française au commencement du XVI[e] siècle n'était pas autre chose qu'un renouveau de l'art gothique.

DEUXIÈME PARTIE

LA TRANSITION

CHAPITRE I

LE MILIEU TROYEN ET L'ART DE TRANSITION

La Transition. — Le milieu troyen. — Influence de la bourgeoisie; sa fortune. — Les impôts; l'insécurité. — L'incendie de 1524. — La ville rebâtie et embellie. — Première apparition de la Réforme.

Les maçons. — Influence de l'incendie de 1524 sur l'art troyen. — L'architecture religieuse. — Églises réparées dans leur style primitif : Saint-Jean, Saint-Pantaléon. — Le style nouveau : Saint-Nicolas. — Survivances gothiques : la cathédrale, Saint-Nizier. — Dans les campagnes : persistance du gothique. Églises de style nouveau datées : Auxon, Chamoy.

Les huchiers. — Leurs œuvres disparues. — Quelques exemplaires de leur art dans les églises de campagne. — Huchiers et imagiers. — La menuiserie troyenne n'a pas eu de caractère local.

Les orfèvres.

Les verriers.

Les tombiers.

Les peintres. — Modèles fournis par les peintres aux imagiers. — Besognes infimes dont ils sont chargés. — La peinture des statues.

I

Le milieu troyen.

Nous avons montré dans notre première partie le style traditionnel dominant à Troyes durant tout le commencement du XVIe siècle. La sculpture demeure incontestablement gothique et nul élément étranger n'en altère le caractère. Mais peu à peu certaines déformations

se produisent; des influences jusque-là inconnues se font jour et, sous l'effort des premières infiltrations italiennes, des changements commencent à se manifester dans les formes. Sans doute il ne s'agit pas encore d'une révolution; nos ateliers n'adoptent pas immédiatement les nouveautés, et l'esprit même de l'école ne changera qu'à la longue ; mais l'un après l'autre tous les éléments de l'ancien art troyen se modifient sous l'action de la mode, et leur transformation prépare l'avènement de l'italianisme. C'est cette lente progression que nous nommerons la transition. Elle fera l'objet de cette seconde partie, et nous y suivrons la désagrégation du style traditionnel, en même temps que la pénétration graduelle des procédés nouveaux, jusqu'au moment où brusquement l'évolution se précipite et où l'Italie triomphe, grâce à l'appoint que fournit à son action l'arrivée à Troyes de Dominique Florentin.

Le milieu dans lequel cet art de transition s'est développé est à peu de chose près le même où nous avions vu, au début du XVIe siècle, l'art gothique refleurir après la longue éclipse des guerres anglaises et bourguignonnes. Ce sont les mêmes grandes familles bourgeoises qui dominent à Troyes; elles ont conservé les premières places, et continuent de s'enrichir dans le commerce qu'elles n'ont garde de dédaigner. Comme l'acquisition de terres et de biens-fonds demeure le plus sûr placement de leurs capitaux, elles en ont acheté toujours davantage ; une grande partie de la ville leur appartient, et peu à peu, elles se sont mêlées dans les campagnes, à la petite noblesse appauvrie et diminuée [1]. En même temps, les honneurs n'ont cessé d'affluer sur leurs têtes : cette bourgeoisie troyenne était une vraie pépinière pour le Parlement de Paris, où elle occupait quelques-unes des plus hautes charges; l'Église avait su, elle aussi, les attirer, et si les abbayes, mises en commende, commençaient à lui échapper, les dignités séculières demeuraient comme son naturel apanage : cures et canonicats étaient à elle, et, après deux Raguier (1450-1518), c'était Odart Hennequin qui en 1527 passait de l'évêché de Senlis au siège épiscopal de sa ville natale. Enfin, grâce aux coutumes spéciales qui régissaient la Champagne, la noblesse même était venue à ces bourgeois [2], mais une noblesse qui, à travailler, ne dérogeait

1. Le Clert, *Les Bourgeois de Troyes possédant fiefs, en 1553-1557* (*Ann. de l'Aube*, 1894, p. 17).
2. Voir l'*Armorial de l'Aube* dressé par M. Roserot (avec planche de M. Le Clert) dans les *Mémoires de la Soc. acad. de l'Aube*, 1879.

pas, et persévérait dans les traditions laborieuses qui avaient fait la fortune de la ville.

Cette fortune, si elle ne paraît pas s'être accrue, s'est au moins maintenue durant le second quart du siècle. Les foires, grâce aux faveurs de Charles VIII, Louis XII et François Ier, grâce surtout à l'intelligence des bourgeois qui avaient su améliorer les voies de communication et racheter les péages les plus onéreux, avaient retrouvé quelque chose de leur ancienne prospérité [1]; cependant d'année en année les impôts devenaient plus lourds, et les demandes d'argent du roi, avances ou contributions extraordinaires, se faisaient plus fréquentes. Après Pavie, en 1527, il avait fallu payer 3 000 livres tournois (53 000 francs environ d'aujourd'hui); l'année suivante, 10 000 livres tournois (180 000 francs) avaient été réclamées pour la rançon du roi; puis les prêts s'étaient succédé, de 25 000 livres (450 000 francs) en 1536, de 50 000 livres (800 000 francs) peu après, de 14 000 livres (250 000 francs) ensuite, enfin de 30 000 livres (540 000 francs) en 1542 [2]. A la vérité la ville profitait des besoins du trésor royal pour racheter des droits incommodes, et même les avances qu'elle avait dû faire étaient parfois remboursées; mais ces charges n'en pesaient pas moins durement sur la bourgeoisie qui en supportait la plus grande part [3].

De même, la parfaite sécurité dont la ville avait joui au commencement du XVIe siècle, et qui avait tant contribué à sa prospérité, tendait à diminuer. Les documents contemporains se font l'écho des plaintes des habitants, dont les biens à la campagne étaient « chaque jour pillés et mangés » par les gens de guerre ; aux portes même de Troyes, à Ponthubert, à Rouilly-Saint-Loup, les *mauvais garçons* se livraient à leurs exploits, et il avait fallu faire de nouvelles dépenses pour s'en débarrasser. Des compagnies spéciales avaient dû être créées dès 1521 pour les tenir en bride, et aux six archers du prévôt, dix autres avaient été adjoints pour « réprimer les voleries, pilleries et meurtres des aventuriers vivant sur le pauvre peuple ». Le mal fut bien pis quand, vers 1543-1544, la guerre,

1. Boutiot, *Hist. de Troyes*, t. III, p. 50 et 337.
2. Boutiot, t. III, p. 331, 369, 383, etc. Voir aussi d'Arbois de Jubainville, *Inv. arch. Aube*, série G, t. I, p. 38.
3. Le clergé était aussi atteint dans sa fortune, et bien souvent, pour faire face aux impôts, il lui fallait vendre ses objets précieux et ses terres. Voir, entre autres, Le Clert, *Montchevreuil* (*Ann. de l'Aube*, 1893, p. 138).

jusque-là éloignée de la Champagne, s'en était rapprochée et que l'armée de Charles-Quint eut pénétré jusqu'à Saint-Dizier et Joinville, ravageant tout sur son passage [1]. Il fallut aussitôt, toute affaire cessante, réparer les remparts incapables de soutenir le siège que l'on prévoyait; l'armée des maçons occupés aux travaux des églises fut mobilisée à cet effet, et pendant trois mois ils les interrompirent, disent les comptes de la cathédrale, « pour les empeschemens des guerres et fortifications de ceste ville [2] »; 200 000 livres tournois (soit 3 500 000 francs) furent dépensées. Heureusement l'invasion passa loin de Troyes et tous ces préparatifs se trouvèrent inutiles [3].

Mais de tous les maux que la ville put avoir à souffrir, le plus grave fut l'incendie du 24 mai 1524. Le feu détruisit tout un quartier, le plus riche, celui qu'habitaient les principales familles; plusieurs centaines de maisons furent brûlées, et diverses églises sérieusement endommagées. Le désastre paraissait irréparable; mais telle était la richesse des habitants et aussi leur énergie, que, leur colère épuisée sur quelques malheureux qu'on accusa d'être les « boutefeux » et qui, dit Pithou, « reçurent de bien mauvais traitements » [4], ils se mirent aussitôt en devoir de rebâtir leur cité. La plupart des grands hôtels bourgeois qui subsistent aujourd'hui datent de ce moment, et ils nous montrent quel luxe on déploya dans la reconstruction entreprise; sans doute tous ou presque tous ont perdu leur décoration intérieure et nous ne pouvons qu'imaginer les richesses qui y furent accumulées, meubles, tapisseries ou peintures; mais divers inventaires contemporains [5] et les quelques fragments que des collections privées ont conservés, la collection Gréau notamment, peuvent nous donner une idée du goût de ces amateurs et de l'habileté des artisans qui travaillaient pour eux. Le quartier entier, cela va sans dire, ne fut pas remis en état à si grands frais, et ce Nicolas Hennequin, qui, nous l'avons vu, avait eu 60 maisons brûlées, ne les rebâtit assurément pas toutes aussi somptueusement; mais toutes néanmoins furent

1. Poinsignon, *Hist. générale de la Champagne et de la Brie*, t. II, p. 63-77.

2. Pigeotte, *Hist. de la cath. de Troyes*, p. 140.

3. Grosley, *Mémoires historiques*, II, p. 388, et Boutiot, *Hist. de Troyes*, III, p. 385-392.

4. Nic. Pithou a donné sur cet incendie des détails très précis dans son *Histoire séculière et ecclésiastique de la ville de Troyes* (Bibl. nat., ms. fr., fonds Dupuy, vol. 698); M. Boutiot les a résumés, t. III, p. 310.

5. Voir celui des tableaux du chanoine Guy de Mergey († 1543) dans Assier, *les Arts et les Artistes*, p. 98-100. Il ne paraît pas avoir fait à Troyes particulièrement grande figure, et pourtant cette collection est assez nombreuse. Il faut reconnaître d'ailleurs que les experts ne la prisèrent pas très haut. Voir plus haut, p. 48.

reconstruites, et les autorités y tinrent la main : comme quelques-uns tardaient, le lieutenant général du bailliage rendit une sentence qui leur ordonnait « de faire rebâtir sur leurs terrains ou céder par bail à gens capables de le faire; sinon voir ces conditions décrétées d'office et adjugées au plus offrant et dernier enchérisseur » [1].

Les travaux furent menés si rapidement que, malgré un nouvel incendie qui dévora encore 60 maisons en 1530, la ville, peu d'années après, ne présentait plus trace du désastre. On avait profité de l'occasion pour achever l'élargissement des rues, commencé au début du siècle, et quand, en 1534, le poète belge Jean Second passa à Troyes, il ne put que s'émerveiller à la voir si « grande et splendide » [2]. D'ailleurs la vie y avait repris bien vite, large et somptueuse comme elle était auparavant : en 1531 avait été joué un mystère, auquel le gouverneur de Champagne fut convié; peu après, en 1534, la reine Éléonore était reçue solennellement, et les comptes relatent les magnificences de cette entrée [3]. Rien ne paraissait plus des misères passées, et si quelque malaise se manifestait, sous forme de « grosses paroles et murmures » en suite des impôts trop lourds, si les premiers progrès de la réforme, énergiquement combattus par l'évêque Odart Hennequin, avaient déjà allumé quelques bûchers — le premier supplice est celui de Dubec, en 1542, mais dès 1523 l'échevinage prenait des mesures contre les « entreprises » des luthériens, — la prospérité n'en était pas moins remarquable encore, et les monuments d'architecture et de sculpture exécutés à cette époque en si grand nombre en demeurent le témoignage le plus éclatant.

II

Les maçons, huchiers, tombiers, orfèvres, verriers et peintres.

On attribue d'ordinaire à l'incendie de 1524 une influence considérable sur le développement de l'art troyen ; pour beaucoup d'écrivains, c'est un des tournants de son histoire, et la ville, toute gothique avant le désastre, se serait relevée de ses ruines transformée et « raccoutrée » suivant le goût nouveau. Certes, il y a une part de vérité

1. Vallet de Viriville, *Arch. hist.*, p. 160-161.
2. Babeau, *Du Buisson Aubenay* (*Ann. de l'Aube*, 1886, p. 3-4).
3. Babeau, *les Rois de France à Troyes au XVIe siècle.*

dans cette appréciation, et les monuments sont là pour prouver que beaucoup des bourgeois de Troyes, à reconstruire leurs hôtels brûlés, en ont changé le style : l'hôtel de Marisy, dont la construction primitive est de 1531, n'a presque rien gardé du décor traditionnel ; l'hôtel Chapelaines, bâti sans doute entre 1525 et 1536 environ, y a tout à fait renoncé, et il en est de même de l'hôtel Deheurles, qui porte la date de 1545 [1], ainsi que de plusieurs autres vraisemblablement, dont l'état civil ne nous a pas été transmis. Pourtant on ne saurait en aucune façon tirer une règle de cette observation. Elle peut être juste pour l'architecture civile et l'on conçoit assez bien que, quelque peu novateurs et quelque attachés à leurs traditions que fussent les bourgeois de Troyes, il leur fût agréable d'introduire dans leurs demeures un peu plus d'air et de lumière que n'en comportaient généralement les maisons gothiques; mais rien ne permet de croire qu'une aussi subite révolution se soit produite, à la suite de l'incendie, dans l'architecture religieuse; nous n'y trouvons la trace d'aucune solution de continuité, et l'on risque fort, à trop généraliser, d'aboutir à des conclusions tout à fait inexactes.

A examiner les comptes des chapitres, on n'aperçoit après 1524 aucun nom nouveau parmi les maîtres d'œuvre; les mêmes maçons qui travaillaient aux églises avant l'incendie furent ceux qui en réparèrent les dégâts, et il serait assez difficile d'imaginer des artisans qui n'avaient jamais conçu leurs plans et taillé leurs pierres que suivant les procédés traditionnels, se convertissant tout d'un coup à des nouveautés qu'ils ignoraient auparavant et y acquérant d'emblée l'expérience et l'habileté. Ce qui est vraisemblable, c'est que les vieux maîtres d'œuvre ont continué à construire comme ils en avaient l'habitude, et que peu à peu seulement les jeunes, à mesure qu'ils devenaient maîtres à leur tour, s'abandonnaient au courant qui venait du dehors et secouaient le joug des traditions gothiques. Et encore leur fallait-il tenir compte de la volonté des chapitres, fort mal disposés parfois pour les nouveautés et dont plusieurs considéraient très justement qu'un monument commencé d'une façon devait être achevé de même : celui de la cathédrale, nous l'avons vu, se montra intransigeant gothique jusqu'en 1559, époque où fut nommé maître de l'œuvre Gabriel Favereau, le propre gendre de Dominique

1. Voir la gravure de plusieurs de ces hôtels dans Fichot, *Stat. mon.*, t. III.

Florentin. Et il ne fut pas le seul : Saint-Jean, Saint-Pantaléon, qui avaient beaucoup souffert de l'incendie, furent réparés dans leur style primitif, et à Saint-Nizier, dans un quartier qui n'avait pas été atteint, on construisait encore en 1531 un portail de dessin tout gothique.

Saint-Jean [1] avait été fort endommagé : Martin de Vaux, qui était le maître de l'œuvre, entreprit les réparations et en profita pour agrandir l'église. La plan était médiocre et il ne gagna point à ces remaniements, mais l'architecte sut au moins conserver au monument l'unité de son style, et ses fils, qui ne terminèrent la réfection qu'en 1554, suivirent les traditions paternelles. A Saint-Pantaléon [2], qui était en pleine reconstruction au moment de l'incendie, il y a lieu de croire que Jean Ier Bailly demeura maître de l'œuvre et les travaux furent continués dans le même esprit où ils avaient été commencés ; même le portail sud, qui est postérieur à 1524, est un des meilleurs morceaux qu'ait produits à Troyes l'architecture gothique dans sa dernière période [3]. Toutefois, ce point est curieux à noter, tandis que l'architecte persistait, pour l'église même, dans l'usage du style purement traditionnel, les riches paroissiens à qui les chapelles des bas côtés avaient été réservées se plaisaient aux plus somptueuses nouveautés, et les quelques débris qui subsistent des décorations anciennes [4] prouvent que leurs autels particuliers étaient ornés dans le même goût que leurs demeures. A Saint-Nicolas [5], au contraire, il n'y a plus rien de gothique que le chœur et le petit portail nord ; nous ne savons pas où en étaient les travaux au moment de l'incendie, qui y causa de grands ravages, mais le « portrait » pour réédifier l'église que fit en 1525 Girard Faulchot est vraisemblablement celui des parties de nouveau style. Ce Faulchot n'était pas, semble-t-il, maître de l'œuvre de l'église avant 1524, et

1. Assier, *les Comptes de Saint-Jean*, Troyes, 1855, in-8 ; Boutiot, *Hist. de Troyes*, t. III, p. 311 ; Courtalon, *Top. troy.* t. II, 192-205 ; Lebrun-Dalbanne, *les Bas-reliefs de Saint-Jean-au-Marche* (*Mém. de la Soc. acad. de l'Aube*, 1865, p. 32) ; Pigeotte, *Notes sur l'incendie de Troyes* (*Ann. Aube*, 1858, p. 46 ; Coffinet, *Notes sur deux poteries acoustiques* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1866, p. 74).

2. Voir le travail si complet de M. Babeau, *Saint-Pantaléon de Troyes*, dans l'*Annuaire de l'Aube*, 1881, p. 33 ; Boutiot, *Hist. de Troyes*, t. III, p. 313.

3. L'église ne fut pas achevée au XVIe siècle. Ce n'est qu'au XVIIe qu'on en fit les voûtes et les parties hautes.

4. M. Fichot en a reproduit quelques morceaux ; *Stat. mon.*, t. IV.

5. Cf. Jaquot, *Essai sur les artistes troyens* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1869, p. 237). — Boutiot, *Hist. de Troyes*, t. III, 314 ; Courtalon, *Top. troy.* t. II, 334-338 ; Grosley, *Mém. hist.*, t. II, p. 323-324.

c'est sans doute la réputation qu'il s'était acquise à construire l'abbaye de Montier-la-Celle[1] qui le fit choisir par la fabrique. Celle-ci n'avait guère d'argent, d'ailleurs, et il fallut, pour subvenir aux besoins de la reconstitution, obtenir « une bulle d'indulgence portant puissance de pouvoir quêter par les églises du diocèse » ; Girard Faulchot et Jean Faulchot, son successeur, n'en firent pas moins de l'édifice un des plus élégants de Troyes, et la chapelle de Notre-Dame-de-Lorette notamment fut décorée par les meilleurs artistes, Bachot, Molu et Nicolas Cordonnier.

Pour les églises situées dans des quartiers épargnés par le feu, les travaux y ont continué comme auparavant. A la cathédrale[2], on sait que Jean de Soissons, qui dirigea les travaux jusqu'en 1531, et Jean II Bailly qui lui succéda († 1559), se conformèrent exactement pour l'achèvement de la façade aux plans de Martin Cambiche. La préoccupation de l'unité explique ici le maintien du style traditionnel; mais c'est à une idée personnelle bien arrêtée qu'obéissait l'architecte inconnu qui, en 1531, édifiait le portail sud de Saint-Nizier[3], tout gothique encore, malgré l'intrusion de certains détails d'ornementation nouveaux dans le décor traditionnel. Sans doute on peut dire que le quartier était habité par de petites gens qui ne s'inquiétaient guère des théories à la mode, et que les vieilles façons de bâtir qu'ils avaient toujours vu pratiquer devaient satisfaire pleinement les marguilliers de la paroisse et les confréries qui fournirent les fonds. Pourtant c'est à un architecte de mérite qu'ils avaient su s'adresser, car le portail de Saint-Nizier est, dans son genre, un des plus élégants qui soient à Troyes. Quoi qu'il en soit, le fait est à noter qu'une église dont la reconstruction presque totale avait commencé vers 1521[4] pouvait être encore conçue suivant des plans entièrement gothiques, et qu'en 1531 ces plans étaient toujours suivis fidèlement.

C'est donc graduellement que le style nouveau pénétra à Troyes dans l'architecture religieuse, et l'incendie de 1524 n'en provoqua pas la subite et irrésistible invasion. Les deux arts luttent encore et rien ne fait prévoir la disparition prochaine du gothique, qui paraît

1. Lalore, *Montier-la-Celle* (*Ann. Aube*, 1882).
2. Cf. p. 29; et Pigeotte, *Hist. de la cath. de Troyes.*
3. Repr. dans Fichot, *Stat. mon. de l'Aube*, t. III, pl. II, p. 475, et dans Arnaud, *Voy. arch.* C'est M. Fichot qui donne la date de 1531. — Voir aussi Courtalon, *Top. troy.*, t. II, p. 260.
4. D'Arbois de Jubainville, *Inv. Arch. de l'Aube*, série G, t. I, p. 8.

toujours plein de sève et de vie. Les maîtres d'œuvre troyens, en effet, ne paraissent avoir eu qu'un goût modéré pour ce qu'on a appelé « le style de la première renaissance » ; ils n'ont pratiqué que par exception l'arc surbaissé et l'arabesque, et la plupart s'en tenaient encore aux vieilles méthodes quand presque partout ailleurs en France leurs confrères les avaient délaissées. Il est vrai que, quand leurs yeux s'ouvrirent au charme des nouveautés, c'est sans transition, pour ainsi dire, vers le classicisme qu'ils coururent, et ils s'abandonnèrent tout de suite aux dernières inventions, aux ordres, aux entablements, aux frontons, les enguirlandant seulement et les enjolivant à leur manière, sans doute par une secrète et traditionnelle antipathie pour la sécheresse et la froideur.

Dans les campagnes, on peut croire que l'architecture nouvelle dut pénétrer plus lentement encore. Les paysans goûtent peu les innovations, et sans doute les maçons gothiques y trouvaient toujours de l'emploi, quand leur art commençait déjà à se démoder à Troyes; pourtant il ne faut pas oublier que c'étaient souvent nos bourgeois qui faisaient les frais des constructions, et que, par conséquent, ils pouvaient imposer le goût du jour. Aussi bien, comme les dates, on le sait, nous manquent d'ordinaire, est-il assez difficile de rien préciser. L'une de ces églises cependant, qui a son état civil en règle, témoignerait en faveur de la persistance de l'art gothique : c'est Rumilly-lez-Vaudes [1]. Jean Colet, son fondateur, n'en commença les travaux qu'en 1527, et c'est encore à un maître-de-l'œuvre gothique qu'il s'adressa, que ce soit Jean de Damas, l'architecte de la cathédrale, ou tout autre; la construction ne fut achevée qu'en 1546, et, à l'exception de la décoration sculpturale intérieure, elle est tout entière, du portail au chœur, dans le style traditionnel. Au reste, le nombre véritablement extraordinaire d'églises de la dernière période gothique que l'on rencontre dans la région troyenne justifierait notre hypothèse : quelque riches que fussent les paroisses et généreux les donateurs, quelque actifs aussi que l'on puisse croire les maçons troyens chargés d'en dresser les plans et les sculpteurs qui en exécutaient les délicats portails, on ne saurait imaginer que toutes ces bâtisses eussent été élevées en quelques années; le style, qui est

1. Gavelle, *Notice archéologique sur l'église de Rumilly-lez-Vaudes*, Arcis-sur-Aube, 1896, in-8 (extrait de la *Revue de Champagne et de Brie*). On y trouvera la bibliographie du sujet.

assez semblable des unes aux autres, ne nous donne, il est vrai, aucun renseignement chronologique, mais il est raisonnable d'admettre que, commencées au plus tôt dans les dernières années du xv[e] siècle, beaucoup devaient à peine être achevées vers le milieu du xvi[e].

Ce n'est pas à dire naturellement, qu'il faille attendre ce moment pour voir les tendances nouvelles se répandre aux environs de Troyes : dès longtemps des façades ou des portails d'un style tout différent s'étaient plaqués sur des églises foncièrement gothiques; pourtant les dates de plusieurs, heureusement conservées, tendraient à justifier l'hypothèse d'après laquelle ce style n'aurait pénétré dans les campagnes que bien après son introduction à Troyes. Nous n'insisterons ni sur certaines parties du grand portail occidental de Pont-Sainte-Marie [1] (au nord de Troyes), ni sur le portail méridional de Saint-Phal [2] (au nord d'Ervy), qui ne sont pas datés et que les deux styles mélangés semblent se disputer, marquant ainsi avec une parfaite netteté les débuts de la période de transition [3]. Mais il faut remarquer que, parmi les rares monuments de la région où domine l'arabesque et qui sont assurément les premières manifestations de l'art nouveau, les deux seuls qui soient datés portent, le portail méridional d'Auxon [4] (à l'ouest d'Ervy) le millésime de 1537, et l'autel de Chamoy (tout proche d'Auxon) celui de 1539 [5]. Sans doute on a pu construire auparavant dans ce style et en effet ces deux monuments, qui paraissent bien être de la même main, ne présentent, le portail d'Auxon surtout, dans son exubérante richesse, aucun des caractères d'un art qui hésite encore et se cherche; mais c'est bien vraisemblablement à Troyes, dans des décorations aujourd'hui disparues, que leurs auteurs s'étaient exercés, et nous croirions que dans les campagnes, plus encore que dans la ville, l'emploi d'un style résolument nouveau est plutôt exceptionnel dans notre seconde période.

Qu'était l'art des huchiers troyens de transition? C'est, hélas, ce

1. Rep. dans Fichot, *Stat. mon. de l'Aube*, t. I, pl. II, p. 32.
2. *Ibid.*, t. II, p. 153.
3. Cette association des deux styles dans un même morceau est fort rare; on ne la retrouve guère qu'à Javernant (près de Saint-Phal) et à Rosnay (portail daté de 1557); mais dans ce dernier les parties de l'époque de Henri II semblent surajoutées postérieurement à un portail gothique.
4. Rep. dans Fichot, t. II, p. 6.
5. *Ibid.*, p. 22. — Il existe à Vendeuvre un autel de style analogue, daté de 1539; mais il a été si fort remanié au cours des restaurations qu'il a subies, qu'il ne saurait plus être pris comme exemple.

qu'il nous est bien difficile de dire. Nous ne savons plus rien de ces retables en bois de Claude Molu, qui, après deux siècles, excitaient encore le respect de Grosley, rien des stalles que Mathieu de Rommelles avait terminées pour la cathédrale avec Yvon Bachot, François Richard et Genet Collet (1531-1532) [1]; rien de celles de Saint-Étienne, que le même Mathieu de Rommelles mit quinze ans à faire, de 1533 à 1548, avec la collaboration de Simon Collot et de Jacques Millon [2]; rien surtout des chaires du chœur des Jacobins (1534), dont l'auteur est inconnu, mais qui n'avaient pas coûté moins de 700 livres « pour la façon seulement », et dont les deux bénédictins qui écrivirent en 1717 le *Voyage littéraire* ne savaient comment « exprimer la beauté et la délicatesse ». « On y voit, disent-ils, des bustes admirables et des pièces de sculpture dans les embrasures inimitables », et ils déclaraient n'avoir « jamais rien vu de si beau en ce genre » [3]. Ces œuvres considérables, dont quelques-unes étaient peut-être des chefs-d'œuvre, ont péri, emportées dans la tourmente révolutionnaire, quand le goût des chapitres n'en avait pas fait dès auparavant bonne justice [4].

Les églises de la région ne sont guère plus riches que Troyes en morceaux de sculpture sur bois, et c'est à peine s'il reste quelques pièces du mobilier religieux de l'époque de transition. Il est assez curieux pourtant de remarquer que les arabesques, si rares dans l'architecture troyenne, se retrouvent de même sur très peu de ces morceaux. La plupart sont ornés de têtes tantôt d'un caractère natu-

1. Rondot, *Ibid.*, p. 87 : voir plus haut, p. 34.

2. Assier, *Arts et Artistes*, p. 153. — Ce Millon est le même que nous verrons travailler en 1534 à l'autel de Vauluisant, avec Jean Cousin et Blottin. En 1550, il plaça l'orgue de Saint-Etienne. (Vallet de Viriville, *Arch. hist. de l'Aube*, p. 127.)

3. Dom Martène et dom Durand, *Voy. litt.*, t. I, p. 93.

4. Lorsque les Jacobins cédèrent leur couvent en 1764 pour être transformé en écuries d'une compagnie de gardes du corps, ils firent argent des stalles, ainsi que de leur jubé, et elles disparurent sans laisser de trace. M. Babeau a retrouvé à leur sujet une bien curieuse circulaire qui fut adressée en 1768 par leur acquéreur à tous les curés du diocèse; il l'a publiée dans *Dominique et Gentil* (*Ann. Aube*, 1876, p. 142). La voici :

« Monsieur, j'ai l'honneur de vous donner avis que j'ai acquis partie des Décorations du chœur de l'ancienne église des Jacobins de cette ville, consistant en colonnes, bas-reliefs et sculptures, chérubins, etc. De plus de quoi faire deux côtés de stalles, en en plaçant six de chaque côté; plusieurs parties du haut des dites stalles convenables pour faire des œuvres pour placer messieurs les marguilliers; le tout d'une sculpture peu commune; une grande tombe de marbre portant sept pieds de long, etc. — Si quelque chose pouvait convenir dans votre église ou dans celle de messieurs vos confrères, j'en ferai un juste prix. — J'ai l'honneur d'être, avec le plus profond respect, monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur, Herluison-Cornet, rue Moyenne, près la rue Chausson. (Extrait du recueil de Sémillard.)

raliste, tantôt casquée sà l'antique et entourées de rinceaux, qui pendant longtemps formeront le fond de la décoration; pourtant à la chaire de Rigny-le-Ferron [1], les panneaux d'où elles se détachent sont encastrés dans une décoration à serviettes, dont les profils, les colonnettes et même certains grotesques sont encore d'un sentiment tout traditionnel; dans le siège curial de Sainte Maure [2], les serviettes figurent encore, mais déjà certains angelots joufflus de mauvais augure font leur apparition dans des rinceaux plus lourds. Au reste, ces survivances se maintiendront pendant longtemps, et le tabernacle de Villeloup, qui est de 1546, conserve quelques détails authentiquement gothiques au milieu de fantaisies architecturales qui font presque pressentir le XVIIe siècle.

Une preuve subsiste cependant des relations étroites qui rattachaient les huchiers aux imagiers, si même, comme l'exemple de Molu et d'Yvon Bachot tendrait à le prouver, les mêmes maîtres ne pratiquaient pas tantôt l'un et tantôt l'autre art. En effet, nous avons vu dans la collection de M. Valtat, à Versailles, une statuette de *Saint Savinien* [3] qui est sinon l'exacte reproduction, au moins une imitation évidente du *Saint Savinien* catalogué au musée de Cluny comme un Prophète [4]. C'est, avec la *Visitation* du jubé de Villemaur, l'un des seuls exemples que nous connaissions dans l'art troyen de la reproduction en bois d'un monument de pierre, mais il est topique, et comme la facture en est excellente, d'une finesse et d'un moelleux remarquables, il y a lieu de croire que même les huchiers les plus habiles ne dédaignaient pas de s'inspirer des œuvres des imagiers; l'évolution qui se produisait dans l'art des uns ne pouvait par conséquent manquer d'être sensible aussi dans celui des autres. A tout prendre, d'ailleurs, on ne voit pas que les huchiers de Troyes puissent être comparés à ces maîtres sculpteurs qui sont demeurés l'honneur de leur ville; qu'ils fussent habiles, nous ne le contestons point et quelques monuments le prouvent encore, mais ils n'ont pas inventé un style propre, et l'on ne saurait croire que la menuiserie troyenne ait jamais eu un caractère local bien marqué.

1. Fichot, *Stat. mon.*, rep. t. I, p. 317.
2. *Ibid.*, rep. t. I, p. 62.
3. Phot. par Lancelot.
4. Voir plus loin, p. 251.

Nous ne savons rien, ou à peu près, des ouvrages des orfèvres de notre seconde période. Quelques rares morceaux ont été conservés dans des églises de village qui, sans doute, doivent leur être attribués, et le reliquaire d'argent, dit des *Cheveux de la Vierge*, à Villemaur [1], en est le plus important; mais c'est bien peu de chose pour se rendre compte de leur style. Au reste, il ne semble pas, à en juger par les comptes, qu'un artiste du talent de Papillon ait illustré cette époque; les orfèvres étaient nombreux et occupés, et assurément il s'en trouvait qui ne manquaient point d'habileté, mais aucun nom ne s'élève au-dessus des autres et le souvenir ne s'est conservé d'aucune œuvre comparable à la chasse de Saint-Loup.

Nous ne nous arrêterons pas aux verriers de la période de transition, plus que nous n'avons fait aux orfèvres. Non point à la vérité que les monuments que nous possédons sur eux soient sans valeur : parmi les vitres où domine le système ornemental nouveau, avec ses arabesques, ses coquilles et ses amours, plusieurs, comme le *François de Dinteville* de Thennelières, la fenêtre d'Odard Hennequin (1527) à la cathédrale de Troyes, celle des Dorigny à Saint-Jean, et la décoration du transept nord de Bar-sur-Seine, sont des morceaux excellents [2]; mais ils ne nous apportent guère de renseignements nouveaux, et le seul point intéressant est qu'ils sont beaucoup moins nombreux dans la région que les vitraux purement gothiques. Bien que les fenêtres mentionnées plus haut soient antérieures à 1530, il y a lieu de croire que l'ancien style a persisté assez longtemps, concurremment sans doute avec le nouveau, et non pas tout de suite étouffé par lui. L'art des verriers a suivi, lui aussi, l'évolution de l'école troyenne, et l'on ne saurait s'en étonner, si l'on songe à la nécessité où ils étaient de plus en plus de se fournir de cartons chez les peintres, à mesure qu'ils s'écartaient davantage de leurs procédés traditionnels pour se rapprocher du « tableau sur verre » qui dominera dès avant la fin du siècle.

Les tombiers suivaient, eux aussi, le mouvement qui se dessinait, et nous verrons certaines pierres, celle d'Antoine Girard, abbé de

1. Repr. dans Fichot, *Stat. mon.*, t. II, pl. III.
2. Le vitrail de Thennelières a été très indiscrètement restauré. Fichot, *Stat. mon.*, t. II, p. 388. Celui d'Odard Hennequin est reproduit, t. III, p. 288.

Montier-la-Celle (1534), au musée de Troyes, et celle d'Isabelle Molé (1545) à Saint-Urbain [1], où l'ancien style est radicalement transformé; des pilastres y apparaissent, des cornes d'abondance, et ce qui est assez curieux, c'est que l'une de ces tombes sort de l'atelier de Juliot, l'un des moins classiques parmi les imagiers de son temps. Mais il s'en faut que la règle soit générale, et des exemples bien postérieurs rappellent encore par divers côtés la tradition gothique. Dans la pierre tombale de Galéas de Chaumont et de sa femme († 1543), à Rigny-le-Ferron [2], n'étaient deux frontons et quelques rinceaux, on pourrait croire à une œuvre gothique. Le style évidemment s'est amolli, mais la tradition se sent encore, et nous la retrouverons dans certains morceaux jusqu'en pleine période italianisante.

Il ne semble pas que Troyes ait conservé aucun spécimen bien important [3] de l'art des peintres de transition. Dans quel rapport était-il avec celui des sculpteurs? c'est ce que nous ne pouvons plus guère qu'imaginer; pourtant le hasard nous a conservé un document qui nous permet d'affirmer que les relations entre les uns et les autres continuaient comme par le passé. Ce document, conservé aux Archives de l'Aube, est le *portrait*, dessiné par Jacques Passot, d'un autel de Saint-Nicolas. Assurément ce n'est pas un chef-d'œuvre et le dessin est fort loin d'égaler en exactitude et en décision certaines autres pièces du même genre, telles que le modèle de l'ancien maître-autel d'Ulm, au Musée Archéologique de Stuttgart; pourtant l'ébauche ne semble pas trop différer des types habituels de l'école à ce moment, et l'on pourrait même trouver quelque rapport entre l'une des scènes, celle où saint Nicolas remet une bourse à une famille pauvre, et l'inspiration du joli retable de la chapelle des morts d'Ervy, où nous avons noté dans notre première partie l'agrément du récit. Mais déjà, dans les figures voisines, dans l'image du saint et dans les enfants à ses pieds, la déclamation apparaît, qui est la marque la plus sensible du goût nouveau. Au reste, il faut remarquer que si l'auteur semble hésiter, dans le dessin de ses figures, entre les deux styles en présence, il est plus éclectique

1. Repr. dans Fichot, *Stat. mon.*, t. IV, pl. VI.
2. *Ibid.*, t. I, p. 323.
3. Les panneaux de Saint-Remi représentant des scènes de la *Passion* et de la *Vie de saint Jean Baptiste* (repr. dans Fichot, *Stat. mon.*, t. IV, pl. III, p. 24) sont fort médiocres d'exécution.

encore dans ses architectures, et une partie tracée en gothique, une autre avec des arabesques, une troisième enfin classiquement dotée d'ordres, au choix sans doute du donateur, prouvent assez combien il serait téméraire de classer nos artisans d'après le seul mode de leurs décorations [1].

Est-ce à dire que ce sont les peintres qui, avec leurs patrons, ont été les inspirateurs des imagiers et qu'à eux revient après tout l'honneur d'avoir créé le style de l'école de sculpture troyenne? Évidemment non; un modèle comme celui de Jacques Passot n'était pour inspirer personne et il n'est pas douteux que les maîtres, même quand on leur imposait un « portrait », ce qui, d'ailleurs, n'arrivait pas toujours, y ajoutaient dans l'exécution beaucoup de ce qui devait donner à l'œuvre son caractère et en faire l'originalité. Si un sculpteur a tiré du médiocre dessin que nous avons sous les yeux de bonnes statues, c'est à son seul talent qu'il le dut et le modèle ne lui servit apparemment que d'indication générale. Au reste, il ne faut pas oublier ce que nous avions déjà noté dans notre première partie, à savoir le très petit nombre de peintres troyens que les comptes nous révèlent comme des artistes, au sens moderne du mot; c'est à des besognes des plus médiocres et où l'art n'entre pour rien que nous les voyons presque toujours occupés. Leurs noms ont été conservés très nombreux et MM. Rondot [2] et Assier [3] en ont publié de véritables catalogues; quelques-uns ont assurément dû être des maîtres : Louis Pothier, le fondateur d'une dynastie qui ne s'éteindra qu'au XVIIe siècle, après avoir donné onze peintres à Troyes [4]; Jacques Passot, Guyot Ier Cotelle, Jacques Tharonnot, Girard Viare, qui, comme les Cordonnier, s'occupèrent de père en fils et pendant plusieurs générations à « l'œuvre de painctrye »; Jacques Ier Cochin, l'ancêtre direct des Cochin du XVIIIe siècle, et tant d'autres. Mais

1. La date de 1550 ajoutée au dos l'a été au XVIIIe siècle et l'on n'en saurait tenir compte; mais le nom de Nangenet (ou plutôt Mangenet) inscrit à côté de la signature du peintre, est celui d'un notaire qui exerçait en 1526 (D'Arbois de Jubainville et André, *Inv. arch. Aube*, série G, t. II, p. 253), et le dessin ne doit être postérieur que de quelques années à cette date. Le retable de Lhuitre a des architectures « renaissance » très semblables à celles que traçait Jacques Passot. — Les textes signalent divers autres modèles, l'un pour un autel également de Saint-Nicolas fait en 1533, par un certain Jean de Paris (Assier, *Arts et Artistes*, p. 144), un autre de Pierre le Verrier, pour Genet Collet (Rondot, *les Peintres verriers de Troyes*, p. 243, et Assier, *ibid.*, p. 146).

2. Dans ses divers articles de la *Revue de l'art français*.

3. *Arts et Artistes*, p. 96 à 104.

4. Rondot, *les Peintres de Troyes du nom de Pothier* (*Rev. de l'art français*, 1886), p. 337.

ceux-là même font rarement autre chose que raccoutrer de vieilles peintures endommagées, « estoffer » des écussons, des devises et des armoiries pour les cérémonies funèbres, vaquer aux « gentillesses et jolivetés » des entrées royales ou princières, et même repeindre des voûtes.

En réalité, les peintres apparaissent presque toujours comme les auxiliaires des maçons et surtout des imagiers. Gardons-nous d'ailleurs de mépriser le concours qu'ils leur ont prêté. Durant toute la période de transition, la tradition gothique de la polychromie a persisté et, à voir ce que les statues perdent à être passées à la potasse ou badigeonnées par des barbouilleurs imbéciles, on comprend le prix attaché jadis à une peinture soignée. Les exemples malheureusement sont rares d'œuvres de transition qui ont gardé leur polychromie primitive; pourtant nous en pouvons citer quelques-unes où l'harmonie des tons ne le cède en rien à celle des meilleures statues peintes du commencement du siècle. La *Pitié* du Pavillon (au nord-ouest de Troyes) (fig. 65) n'est pas de premier ordre, et il est possible que, blanchie, elle charme médiocrement; mais les tons que le peintre a su lui donner la relèvent singulièrement. Et peut-être en devrait-on dire autant de la statue du chanoine Bréjard (1549) à Mussy-sur-Seine (fig. 84) : ici encore le peintre a été pour l'imagier un utile collaborateur. Les procédés matériels sont d'ailleurs toujours les mêmes; c'est une sorte de très fin enduit passé sur la pierre, sans empâtements, ni rien qui puissent nuire au modelé; de même le caractère réaliste persiste : le chanoine Bréjard est peint « au naturel », avec le grisonnement de sa barbe mal rasée; mais c'est un réalisme discret, sans recherche de l'effet théâtral. Toutefois, il faut remarquer que déjà l'éclat des tons s'atténue : nous avions jadis des bleus et des rouges profonds, et le peintre ne craignait pas les couleurs vives sur les brocarts; dans la *Pitié* du Pavillon, il n'y a guère que du bleu léger et la note dominante est l'or : d'or sont les cheveux et les tresses pendantes, d'or le corsage de la Vierge, et la robe d'un gris-blanc porte de nombreuses touches d'or. Au reste, plus on avance vers le milieu du siècle, plus la couleur perd du terrain, et quand les Italiens arriveront, avec leurs théories prétendues antiques sur l'éminente dignité de la pierre nue, l'or presque seul résistera. Dominique lui-même n'y répugnera pas et les plus intransigeants novateurs le tiendront pour licite : dans

l'*effigie* que Ronsard dressait en imagination à *Marie*, l'or n'était pas de trop pour relever la beauté du « marbre parien » :

Vostre robe seroit à plain fond eslargie
De plis recamés d'or et vos cheveux tressés
Seroient de filets d'or par ondes enlassés [1].

1. *Élégie à Marie*. Deuxième livre des *Amours*, p. 228-229, du tome I des *Œuvres de Ronsard*, éd. Blanchemain, Paris, 1857, in-12. — Pour tracer un tableau complet de l'activité des ouvriers d'art troyens au xvie siècle, il faudrait signaler encore l'industrie des fabricants de carreaux vernissés; quelques églises possèdent encore des carrelages plus ou moins importants et le musée de Troyes a réuni une collection de spécimens d'une valeur d'art très remarquable (L. Le Clert, *Catalogue* (illustré) *des carrelages vernissés, incrustés, historiés et faïencés*, Troyes, 1892, in-8°).

CHAPITRE II

LES IMAGIERS DE TRANSITION

Imagiers et monuments. — La seconde génération. — Méthode de classement. — Les survivants de la période gothique.

Petits maîtres : Genet Collet, les Le Nattier. — Nicolas le Flamand et Nicolas Haslin. — Blottin et sa collaboration à Vauluisant avec Jean Cousin. Jean Cousin et l'art troyen. — Marc Bachot. Ses voyages : en Lorraine? Ses ouvrages à Troyes. Il travaille pour François Ier. — Yvon Bachot. Peu connu comme imagier; il doit avoir été surtout huchier. Les décorations pour l'entrée de la reine Éléonore. — Louis, Ambroise, Jérôme Bachot.

Christophe Molu. — Opinion de Grosley. — Ses retables à Saint-Remi et Saint-Étienne. — La statue de Notre-Dame de Lorette à Saint-Nicolas. — Ses dernières années.

Jacques Juliot et son atelier. — Nécessité de le détacher des autres imagiers.

De même que, dans notre première partie, nous avons dû distinguer la biographie des sculpteurs de l'analyse des œuvres, force nous est cette fois encore de séparer la liste des imagiers et des monuments mentionnés dans les comptes, du tableau de la sculpture troyenne. Les ouvrages de transition, en effet, ne nous sont point parvenus avec un état civil plus en règle que les ouvrages purement gothiques, et nous avons toujours en présence des œuvres et des noms, sans qu'on puisse aujourd'hui, en suite des bouleversements de toutes sortes survenus depuis trois siècles, établir aucun rapport certain entre les unes et les autres.

Pour les œuvres, nous verrons dans nos prochains chapitres les difficultés que suscite dans leur examen une telle incertitude. En ce qui touche les imagiers, l'embarras n'est guère moindre, et n'ayant d'ordinaire aucun monument pour fixer leurs tendances, c'est aux

seules dates que nous en sommes réduits pour déterminer ceux qui doivent figurer dans la « transition ». A la vérité si ces dates étaient nombreuses, ou si du moins nous en avions assez pour délimiter la période d'activité de nos divers sculpteurs, les chances d'erreurs seraient médiocres. Nous connaissons les derniers grands gothiques et pouvons croire que ceux qui les entouraient et leur formaient cortège, pratiquaient leur manière et n'avaient pas forcé le pas devant eux; c'est donc la génération qui a suivi les Nicolas II Cordonnier, les Gailde, les Jacques Bachot, les Nicolas Haslin, qui la première a introduit dans les vieilles traditions, dont ces maîtres avaient déjà détendu la rigueur, des modifications profondes et des éléments nouveaux; d'une façon générale c'est elle qui forme l'école de transition. Seulement, cette génération, la connaissons-nous exactement? Hélas! non. Nous avons les noms de bien des imagiers du second quart du XVIe siècle : de quelques-uns la carrière peut être aisément notée et les documents nous permettent de les suivre de leur jeunesse à leur mort; à leur sujet nous sommes sans inquiétude, et l'on peut admettre qu'un Christophe Molu, qu'un Marc Bachot ou qu'un Jacques Juliot ont été les actifs ouvriers de la transformation de l'art troyen. Mais ceux-là sont rares, et il en est plusieurs sur lesquels nous n'avons d'autres notions qu'une seule date et la mention d'un seul travail accolé à leur nom; étaient-ils jeunes, étaient-ils vieux, au moment où nous les saisissons, nous l'ignorons, et c'est ici que les incertitudes commencent. Leur date en fait des imagiers de transition; mais si, quand le hasard les fait apparaître à nous, ils étaient déjà avancés dans la vie, il est vraisemblable que leur art, au cas où nous eussions été en mesure de nous en rendre compte, nous les eût révélés comme des imagiers encore purement gothiques et nous eût amenés à les joindre à leurs camarades d'atelier. De même, si les imagiers étaient tout jeunes au moment où leur nom se rencontre, la période de transition a été trop courte pour qu'ils y fissent toute leur carrière, et c'est parmi les italianisants que nous aurions dû les nommer. Et il peut y avoir pis : peut-être nous est-il arrivé cette mésaventure d'étudier dans notre première partie des œuvres, aujourd'hui anonymes, dont les auteurs figurent en bonne place dans la seconde. De tels accidents sont malheureusement inévitables, dans l'état où le temps et les manies destructives des hommes ont mis la question; mais à Troyes ils sont moins

graves qu'ailleurs, dans cette école où les individualités marquées sont rares et où il s'agit de produits d'ateliers beaucoup plus souvent que de morceaux sortis de la main de maîtres véritablement personnels et créateurs. En somme, tous les imagiers qui, pour une raison quelconque, nous paraissent se rattacher à la tradition gothique, nous les avons, on l'a vu, catalogués dans la première partie, même si les dates de leurs derniers ouvrages empiétaient quelque peu sur notre seconde période, et nous en ferons de même pour la troisième. Sans doute le nombre des sculpteurs dits de transition s'en trouvera diminué; mais, si l'on considère que l'intervalle compris entre la fin du style gothique pur et le triomphe de l'italianisme est en somme assez court, on s'étonnera moins qu'il n'y en ait pas davantage dont l'époque de pleine activité puisse correspondre à ces dix ou quinze années.

Sans insister sur les imagiers dont la plus grande partie de la vie correspond à notre première période et dont les dernières années seules paraissent l'avoir dépassée, il nous faut rappeler pourtant leurs noms. C'est Nicolas Haslin [1], qui, déjà occupé à la cathédrale en 1502-1503, tailla de 1523 à 1527 les voussures du grand portail; bien qu'il ne disparaisse, semble-t-il, qu'après 1541, on doit le tenir sûrement pour gothique, et il n'a sans doute rien à faire parmi nos sculpteurs de transition. On en peut dire autant assurément de Nicolas II Cordonnier [2], mort entre 1536 et 1540, mais qui travaillait à Troyes dès 1486, dans l'atelier paternel, et ne dut guère changer de manière dans son extrême vieillesse. Jean Ier Copain [3], que l'on suit pendant toute la fin du xve siècle et le commencement du xvie, besognait certainement aussi dans le style traditionnel, en admettant même que ce soit lui dont le nom se rencontre dans les comptes de l'entrée de la reine Éléonore en 1534 et non son fils Jean II, beaucoup plutôt peintre d'ailleurs, et qui ne devait pas être tout jeune, lui non plus, à cette date, puisque les comptes le citent dès 1499 [4]. Pour ceux-là aucun doute ne paraît possible et l'on admettra avec nous qu'ils demeurèrent à Troyes, au milieu de la période de transition, les représentants arriérés de l'art gothique déjà en pleine transformation.

1. Voir plus haut, p. 66.
2. Voir p. 58.
3. Voir p. 57.
4. Rondot, *les Peintres de Troyes du XIIIe au XVe siècle* (*Revue de l'art français*, 1887), p. 114.

Parmi les imagiers qu'on peut, d'après la date de leurs œuvres mentionnées, donner très vraisemblablement pour des artistes de transition, il s'en trouve qui devaient sans doute être de fort minces personnages. Tel ce Claude, qui ne nous est connu que pour avoir travaillé en 1533 à Saint-Nicolas, où il faisait des images et les petites figures de la clé de voûte de la chapelle de la Toussaint [1]. Tel ce François Richard, que les comptes donnent comme imagier, mais dont on ne sait qu'un ouvrage de hucherie : cinquante-quatre culs-de-lampe pour les stalles de la cathédrale, exécutés en 1531-1532 [2] en collaboration avec Genet Collet. Ce Genet Collet, le même apparemment que Jean Collet — il signait aussi Jenet, — devait être fort jeune, puisqu'il ne paraît être mort qu'entre 1564 et 1569 [3]; mais dès lors son nom figure assez souvent dans les comptes et ce devait être un ouvrier assez occupé, huchier, nous l'avons vu, peintre et imagier. On le trouve dès 1531 [4], et bientôt après il était de la nombreuse phalange d'artisans employés à la décoration intérieure de Saint-Nicolas : en 1533-1534 il travaillait au grand autel, d'après les dessins de Pierre le Verrier qui avait fait « le pourtraict des ymaiges », et gagnait à cette besogne 5 sols par jour (environ 4 fr. 75 d'aujourd'hui) [5], tandis que son « garçon » n'en recevait que 2 (environ 1 fr. 90) [6]; toujours à Saint-Nicolas, il raccoutrait l'image de la *Conception* [7] et, en 1536, il exécutait l'*Ecce homo* « placé sur la porte du jardin d'Olivet » ou du calvaire [8]. Puis il disparaît des comptes pendant de longues années, mais c'est lui sans doute que nous retrouvons en 1555 à la Madeleine, et occupé en 1563-1564 avec tant d'autres, sous la direction de Dominique, aux préparatifs de l'entrée de Charles IX. Citons enfin ces Le Nattier, Pierre et Jean, dont le premier ne nous est connu que par une date, 1526 [9], et dont l'autre n'était sans doute qu'un assez modeste ouvrier : il refaisait, la même année, une main du *Saint Edme* placé à Saint-Jacques-aux-Nonnains,

1. Assier, *Arts et Artistes*, p. 142.
2. Assier, *ibid.*, p. 146.
3. Rondot, *les Peintres de Troyes du XVI[e] siècle*, p. 255.
4. Rondot, *ibid.*
5. Nous rappelons que, suivant les calculs de M. Pigeotte (*Cath. Troyes*, p. 114), nous comptons que de 1525 à 1550 la livre vaut, au taux actuel, environ 17 fr. 90 et le sou 0,95
6. Jaquot, *Essais sur les artistes troyens*, p. 263. Jaquot l'appelle par erreur Guyot Collet.
7. Assier, *ibid.*
8. Jaquot, *ibid.*, p. 264.
9. Assier, *Arts et artistes*, p. 141.

et trois ans après, en 1529-1530, il était employé aux décorations de la chapelle de Notre-Dame-de-Lorette, à l'église Saint-Nicolas [1].

La personnalité de tous ces imagiers demeure assurément bien peu distincte, et ils devaient probablement, en effet, être plus ou moins perdus dans la masse des artisans troyens; mais au moins nous savons d'eux quelque chose de précis. Tout, au contraire, est obscur pour ce Nicolas le Flamand, au sujet duquel diverses hypothèses ont pu être présentées [2]. Fait-il avec Nicolas Haslin un seul et même personnage, et ce nom de « Flamand » n'est-il qu'un surnom du vieux maître? Pour les raisons que nous avons dites, nous ne le croyons pas; mais ce que nous savons de ses ouvrages ne jette sur lui qu'une assez faible lumière. On ne rencontre guère son nom plus de trois ou quatre fois [3] : en 1525-1526, il travaillait à Saint-Nicolas; en 1534 il était employé, lors des préparatifs pour l'entrée de la reine Éléonore, à tailler la salamandre qui soutenait le pavillon royal; enfin on le trouve en 1535-1536 refaisant « tout à neuf plusieurs ymages de bois servant à l'orloge » dans la nef de la cathédrale, et blanchissant et réparant l'année suivante les statues de saint Jacques et de saint Philippe dans le chœur. Il devait pourtant avoir quelque talent, car ses salaires sont plutôt élevés : en 1534 on le payait 15 sous par jour, soit environ 14 francs, et ses images de bois pour l'horloge de la cathédrale lui rapportèrent 9 livres ou 161 francs. A vrai dire, sa qualité de Flamand ne l'empêcherait en aucune façon de pratiquer cet art que nous avons appelé de transition : si même il était né en Flandre, ce qui n'est pas certain, car bien souvent le fils d'un étranger portait encore le surnom de son père, il avait bien pu adopter les modes troyennes du jour et s'écarter de la pure tradition gothique que dès ce moment d'ailleurs ses propres concitoyens commençaient d'abandonner [4]. Au reste, ce ne sont là que des conjectures et il nous faut reconnaître que ce Nicolas le Flamand demeure pour nous très mystérieux.

Blottin ne l'est pas moins et il est possible même qu'il n'ait rien de troyen; en tout cas, les comptes jusqu'ici dépouillés n'en font pas

1. Assier, *Arts et Artistes*, p. 142, et Rondot, *Sculpteurs de Troyes au XIV*[e] *et au XV*[e] *siècle*, p. 87.
2. Voir plus haut, p. 67.
3. Assier, *Arts et Artistes*, p. 142; Rondot, *Sculpteurs de Troyes au XIV*[e] *et au XV*[e] *siècle*, p. 81 et 85.
4. Marchal, *la Sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges*, p. 316.

mention; mais un auteur le donne comme tel [1] et il est difficile de le passer tout à fait sous silence, car il a été associé à un travail où un de nos artisans a eu l'honneur de collaborer avec un des maîtres de l'art français, à cet autel de l'abbaye de Vauluisant, dont la menuiserie avait été faite par le troyen Jacques Millon, vers 1534, et dont la peinture était de Jean Cousin [2]. De cet autel il ne reste rien, ou du moins nous n'avons rien retrouvé, car si l'*Annonciation* en bois que l'on signalait en 1858 chez un habitant de Rigny-le-Ferron et que l'on attribuait à la collaboration de Millon et de Cousin, était bien authenthique et provenait en effet de la célèbre abbaye, nous n'avons pu malheureusement savoir ce que ce morceau est devenu [3]. Il n'en est pas moins curieux de voir Jean Cousin en relations avec l'art de Troyes. On ne saurait s'en étonner beaucoup, il est vrai, si l'on songe que l'artiste était de Sens et que les rapports furent constants entre les deux villes : nous avons parlé de ces Troyens allant de 1500 à 1502 poser les verrières de la cathédrale sénonaise, et c'est la vue des portails latéraux de cette église qui avait fait choisir leur auteur, Martin Cambiche, comme l'architecte du grand portail que le chapitre de Troyes songeait à édifier. Ce n'est pas assez pourtant pour affirmer, comme on l'a fait [4], que nos imagiers ont été les premiers maîtres de Cousin; s'il n'est pas invraisemblable qu'il ait vu leurs ouvrages, aucun document ne constate sa présence dans les ateliers troyens, et comme son œuvre sculpté authentique a disparu tout entier, les rapprochements de style ne peuvent appuyer une telle supposition. Il serait d'ailleurs beaucoup plus hasardeux encore de conclure de ces relations possibles à une influence efficace de

1. J. Lobet, *Quelques preuves sur Jean Cousin* (*Rev. de Champagne et de Brie*, IX, 1880, p. 283) : l'auteur accole au nom de Blottin l'épithète de « célèbre », ce qui est au moins excessif.

2. Voici en quels termes la *Chronique de Vauluisant* mentionne ce travail, antérieur à la mort de l'abbé Pierre : « Il fit faire la table du grand autel par ung nommé Jacques Millon, les imaiges par ung nommé Blottin et les peintures par ung nommé Jehan Cousin. » Manuscrit des archives de l'Yonne, fonds de Vauluisant, cité par Lobet, *ibid.* Voir aussi Quantin, Notes sur *Jean Cousin*, *Bull. de la Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne*, t. XXIII, 1869, p. 170.

3. Chez M. Soyer, ancien notaire à Rigny-le-Ferron, se trouve un « bas-relief en bois sculpté, représentant l'*Annonciation*. Ce morceau est d'une très belle exécution et est l'ouvrage de Jacques Millon, sculpteur, et de Jean Cousin, peintre... » Il sort des greniers du château de Cérilly, ancienne propriété de la famille de Bérulle. Monchaussé, *Essai de statistique sur le canton d'Aix-en-Othe* (*Soc. acad.*, *Aube*, 1858, p. 450). — Il existe dans la contrée plusieurs retables qu'on dit provenir de Vauluisant (Courgenay, Trancault, Saint-Mards-en-Othe), mais aucun d'eux n'est du XVI[e] siècle.

4. Lobet, *ibid.*, p. 278.

Cousin sur nos imagiers; qu'il ait contribué en quelque façon par son exemple à l'infiltration dans l'art troyen de cet italianisme que la mode adoptait de toutes parts et dont, sans doute, il donnait dès lors à Sens les premières leçons, soit; mais on n'en saurait dire plus, et ce n'est pas une collaboration accidentelle, dans sa jeunesse, avec un menuisier de Troyes et un imagier inconnu, ce Blottin, dont l'origine en réalité est incertaine et dont on perd la trace ensuite, qui peut faire croire à une action sérieuse sur une école en pleine vigueur.

Avec Marc et Yvon Bachot, nous revenons sur un terrain plus solide. Élevés sans doute dans l'atelier de Jacques Bachot, leur parent, peut-on croire, et vraisemblablement le chef de la dynastie, ils avaient hérité de lui, Marc tout au moins, ce goût des voyages qui avait conduit le maître, on s'en souvient, à Joinville et à Saint-Nicolas-du-Port. Ce goût, il est vrai, n'était pas sûrement inné à Marc, et c'est peut-être la nécessité qui le lui inculqua. Dans son extrême jeunesse, en 1517-1518, il avait été chargé de quelques petits travaux à la Madeleine : on lui avait donné à réparer diverses figures, à les réparer, hélas, d'une façon qui n'est pas, malheureusement, passée de mode depuis quatre cents ans. Non content de remettre à un saint Michel une main et une croix, ce qui assurément était fort licite, il transformait le « Portier du Sépulcre » en un saint Pierre et lui refaisait pour cela « la teste tout entièrement, l'estomac, les bras, les clerfz, [reblanchissant en plus] tout le reste d'icelluy ymage » [1]; il touchait pour ce beau travail la somme de 30 sous, soit environ 50 francs. C'étaient ces deux statues ainsi accommodées que Jean Gailde, à la veille de l'inauguration de son jubé, asseyait à la porte du cimetière de l'église. Mais de telles besognes ne le faisaient pas riche, et il ne gagnait sa vie qu' « à grant peines et labeurs » [2]; aussi, s'étant marié, se décida-t-il à ne plus faire à Troyes « continuelle résidence ». Fut-il de ces imagiers qui, chassés de la ville par la trop rude concurrence, parcouraient la campagne, offrant leurs services aux chefs de chantiers des églises en construction? Fut-il employé, comme nous l'avons supposé, aux travaux de Saint-Nicolas-du-Port? L'un et l'autre peut-être, mais on ne saurait l'affirmer : ce qui est certain seulement, c'est qu'à partir de 1524, peu après son mariage, son nom disparaît des registres troyens.

1. Rondot, *Sculpteurs de Troyes au XIVe et au XVe siècle*, p. 86.
2. Babeau, *les Prédécesseurs de Gentil* (*Ann. Aube*, 1879, p. 60).

On le retrouve en 1540 travaillant pour François Ier, car c'est de lui sans doute et non de quelque autre Marc Bachot, imagier, qu'il s'agit dans un document curieux mis au jour par M. C. Couderc [1]. Assurément, il avait abandonné dans ses voyages les traditions gothiques qu'on avait enseignées à sa jeunesse dans l'atelier familial et il s'était mis à la mode du jour; la nature même du travail qu'il fournit le prouve, et aussi la façon dont le roi l'accueillit. C'étaient « sept visaiges par luy faicts de matière semblant agathe, et troys autres visaiges de cyre », « portraits au vif de certains personnaiges que ne voulons estre autrement declairez », ajoute l'ordonnance de payement; car Bachot trouva moyen de se faire payer, et payer un bon prix, 45 livres tournois (soit 800 francs d'aujourd'hui) « en faveur, recongnoissance et récompense du présent » qu'il avait fait au prince de son ouvrage. Qu'était-ce que ces « visaiges »? Nous l'ignorons, et aussi bien ne savons-nous comment il arriva à se pousser jusqu'à la cour, à moins que les Guise, pour lesquels Jacques Bachot avait travaillé à Joinville, ne l'aient protégé. Ce premier contact entre un imagier troyen et la cour est en tout cas assez imprévu; ce n'était d'ailleurs qu'un commencement, et nous verrons bientôt toute une émigration troyenne, autrement importante certes que la fugue de Marc Bachot, se diriger pendant dix ans vers Fontainebleau et en rapporter, avec l'admiration des décorateurs italiens qui y fleurissaient, des goûts et des méthodes qui devaient gravement peser sur l'avenir de l'art troyen.

Mais nous voilà en plein italianisme et il faut revenir sur nos pas; aussi bien, avec Yvon Bachot, nous rentrons dans la transition. A la vérité, nous savons peu de chose de lui, en tant qu'imagier. La première fois qu'on le voit nommé, c'est en 1524-1525, où il aurait travaillé avec Jacques Bachot à Saint-Nicolas [2]; comme Marc Bachot, il devait être tout jeune à ce moment, et sans doute un simple compagnon; en 1532-1533, en effet, il ne fait que « besongner sur l'ymaige de la miséricorde » à la cathédrale [3], ce qui signifie vraisemblablement qu'il y pratique quelque raccommodage. L'année suivante encore, en 1533-1534, après qu'il eut taillé « deux petites his-

1. Bibl. Nat. Ms. fr., 25722, n° 548 (orig.). Le document a été publié dans les *Archives historiques, artistiques et littéraires*, n° du 1er mars 1891, p. 234-236.
2. Boutiot, *Hist. de Troyes*, t. III, p. 312.
3. Rondot, *Sculpteurs de Troyes au XIVe et au XVe siècle*, p. 87. M. Rondot donne comme prix de ce travail cxv sous, soit près de 110 francs, mais ce chiffre est bien élevé.

toires »[1] du grand portail (deux des groupes des voussures sans doute, analogues à ceux de Nicolas Haslin), il ne paraît pas qu'il ait été en situation de faire rendre pleine justice à son talent, car il fallut, pour décider le chapitre à le convenablement rémunérer, qu'un maître estimé, Christophe Molu, se portât garant de son mérite et prît en mains ses intérêts[2]. Cette intervention fut heureuse d'ailleurs, car Bachot obtint pour son travail un salaire à peu près égal à celui de Haslin, 10 livres, soit 179 francs[3].

Comme menuisier, au contraire, il semble qu'Yvon Bachot ait été fort apprécié tout de suite, et en effet c'est surtout par des travaux de hucherie qu'il est connu. Dès 1531-1532, il exécutait « les quatre grandes.... chaaires avec les deux basses... dedans le cueur » de la cathédrale; et bien qu'il travaillât encore sous les ordres d'un maître, Mathieu de Rommelles, et d'après un modèle qui lui était fourni, « selon le pourtraict à lui montré et exibé », il ne recevait pas moins de 90 livres (plus de 1600 francs) pour son ouvrage. Un an après, nouvelle commande de « messires du chapitre » : il s'agissait des anges « qui sont en la cloison du cueur », payés au prix de 6 livres (environ 107 francs); enfin, en janvier et février 1534, durant les préparatifs de l'entrée de la reine Éléonore, son salaire journalier, y compris celui de deux de ses serviteurs, n'était pas inférieur à 15 sous tournois (environ 14 fr. 25); c'était à peu près celui de Nicolas II Cordonnier, de Jean Copain et de Louis Pothier : seul Haslin était payé davantage, 15 sous pour lui tout seul. On voit qu'Yvon Bachot était là en bonne compagnie; tout ce qui comptait à Troyes, ou presque tout, avait été mis à contribution et s'évertuait, sous la direction de Simon Collot, « le maistre et conducteur de l'œuvre de menuyserie », à réaliser les imaginations les plus fantastiques, salamandres, dauphins, oiseaux à trois têtes, dont les imagiers taillaient des « mannequins de bois blanc » et que les peintres revêtaient des couleurs les plus vives et les plus magnifiques[4].

1. Rondot, *Sculpteurs de Troyes au XIVe et au XVe siècle*, p. 87.

2. Assier, *Arts et Artistes*, p. 142. Il n'est pas absolument certain que l'intervention de Molu s'applique à ce cas, mais elle est bien de 1534.

3. C'est le chiffre de Rondot; Assier dit « cent sous chacune », soit environ 95 francs.

4. Voici un spécimen des maquettes demandées à Yvon Bachot :

Janvier 1534. « A Yvon Baschot, tailleur d'ymaiges... pour avoir taillé ung grand daulphin de boys blanc estant de deux pièces pour le mistère de l'eschaffault de monseigneur le Daulphin et avoyr faict trois manequins de boys blanc pour la fontaine de l'eschaffault devant l'hostel de la ville. »

Février 1534. (Au même.) « ... Pour avoir faict et tailler en boys blanc ung oyseau à

A partir de 1534, il n'est plus question d'Yvon Bachot. Alla-t-il, comme Marc, chercher fortune ailleurs? Mourut-il peu après? Nous l'ignorons, mais le nom disparaît de Troyes. Un Louis Bachot, peintre, travailla à Fontainebleau au milieu du XVIe siècle [1]; un Ambroise Bachot, architecte et ingénieur du roi, fut « ingénieur des fortifications de la ville de Melun » en 1593-1594, et un Jérôme Bachot, aussi ingénieur du roi, mourut en 1635 [2]. C'est, on le voit, auprès de la cour qu'ils vivent; on en pourrait inférer qu'Yvon, comme Marc, les y avait précédés.

Christophe Molu, au contraire, semble avoir été un de ces imagiers provinciaux presque ouvriers, mais que la continuité de leur labeur a tirés de la foule et dont le nom survit obscurément dans la mémoire de leurs compatriotes, alors même que leurs œuvres sont oubliées. A la fin du XVIIIe siècle, en effet, Grosley se souvient encore de lui et, ainsi que Courtalon, il le nomme dans ses livres. Ces critiques, assurément, n'ont pour lui qu'une médiocre admiration et Courtalon parle de sa « mince exécution gothique » [3]; Grosley pourtant lui rend plus de justice : « Le ciseau de Molu, dit-il, n'a, ni dans le goût, ni dans l'exécution, le mérite de celui de Dominique ni de Juliot, mais il rend bien les armes et les usages du temps. On y trouve quelques heureuses expressions. Il fait honneur au courage, à la patience de l'artiste, et aux efforts que faisait l'art pour sortir de la barbarie [4]. » Et comme dès lors les fabriques avaient l'habitude de reléguer dans des coins sombres, sinon de détruire simplement les ouvrages qui leur paraissaient démodés, Grosley en prenait la défense et déclarait qu'ils méritaient d'être conservés, ne fût-ce que comme monuments de l'histoire de l'art. Et c'est là une parole dont il faut lui savoir gré [5].

Molu était de vieille souche troyenne. Un certain Nicole Molu, prêtre jacobin, nous est montré remplissant de 1483 à 1490 le rôle

troys testes et troys piedz... racoustrer et radoubey la queue du grand daulphin que le sarrurier avoit rompue et avoir racoustrer les manequins de la fontaine... xxx s. (28 f. 50). »

Rondot, *Les Sculpteurs de Troyes au XIVe et au XVe siecle*, p. 87.

1. Il semble avoir débuté a Troyes. Rondot, *Peintres de Troyes du XVIe siècle*, p. 155.

2. Ch. Bauchal. *Nouveau dictionnaire des architectes français*, p. 25, et *Archives historiques, artistiques et littéraires*, n° du 1er mars 1898, p. 235.

3. *Topographie troyenne*, t. II, p. 138.

4. *Œuvres inédites*, t. II, p. 205 (*Mémoires sur les Troyens célèbres*).

5. Voir aussi Jaquot, *Artistes troyens* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1869), p. 276.

de Jésus dans le *Mystère de la Passion*[1], et un Jehan Molu, maître de la « fonderie de Saint-Pierre » en 1497, préparait en cette qualité le plomb pour la couverture du dôme de la Belle Croix[2]. Élevé dans ce milieu, on conçoit qu'il soit demeuré dans le fond de l'âme un « gothique », comme disait Courtalon, mais il ne faudrait pas prendre ce mot trop au pied de la lettre; les « heureuses expressions » dont parle Grosley sont pour corriger l'appréciation de son contemporain et nous font deviner chez Molu l'influence des tendances nouvelles : pour Grosley, naturellement, c'était l'italianisme seul qui pouvait tirer l'art de la « barbarie ». Les traces de cette « barbarie » demeurent sensibles dans ce que nous savons de son talent. Il semble en effet avoir surtout taillé de ces retables divisés en compartiments et contenant un grand nombre de petits personnages[3] à la mode gothique et flamande, bien que l'italianisme s'en soit un temps accommodé, et peut-être aussi fit-il de ces tabernacles que l'on mettait sur les autels. Courtalon va jusqu'à lui attribuer tous ceux de la région[4], comme Grosley donnera à Dominique et à Gentil toutes les statues de Troyes dont les auteurs lui étaient inconnus. Une telle fécondité est médiocrement vraisemblable, d'autant que l'on vantait le fini de ces morceaux[5]; mais ses œuvres devaient être très nombreuses pour que le souvenir en ait persisté, et nous avons gardé la mention de quelques-unes.

C'est un retable de la Passion « dans ses moindres détails » exécuté pour Saint-Remy[6]; un autre pour l'autel de la Résurrection à la Madeleine, et un troisième pour un autel de saint Sébastien dans une église que l'on ne précise pas[7]. En 1537 ou 1538, il avait taillé pour Saint-Étienne un « tableau d'autel » représentant le martyre du saint[8]; l'ouvrage, en bois doré, avait coûté 12 livres, soit 195 francs

1. Boutiot, *Recherches sur le théâtre de Troyes*, p. 451 (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1854), p. 427.

2. Det, *la Belle Croix* (*Ann. Aube*, 1884), p. 95.

3. Grosley, *Œuvres inédites*, t. II, p. 205.

4. *Topographie troyenne*, t. II, p. 138.

5. Jaquot, citant le manuscrit de Simon, *Artistes troyens* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1869), p. 276.

6. Assier, *Arts et Artistes*, p. 142. M. Babeau a cru en retrouver un fragment dans « le bas-relief placé dans la première chapelle latérale de gauche de Saint-Urbain » *Prédécesseurs de Gentil*, *Ann. Aube*, 1879, p. 61). Au milieu des travaux de restauration de cette église nous n'avons pu apercevoir ce morceau.

7. C'est Lebrun-Dalbanne qui cite ces deux ouvrages « d'après les comptes des églises de Troyes ». *Les bas-reliefs de Saint-Jean-au-Marché* (*Soc. acad. Aube*), 1865, p. 43.

8. Courtalon, *Top. troy.*, p. 138. Cet auteur donne la date de 1538 et M. Assier celle de 1537.

environ[1]; mais bien que ce soit à ce monument que Courtalon applique le jugement tant soit peu sévère que nous avons cité, « d'une assez mince exécution gothique », Molu n'en devait pas moins être fort goûté des contemporains : le chapitre de Saint-Étienne, l'un des plus riches de Troyes, ne se serait sans doute pas adressé à un imagier qu'il n'aurait pas cru capable de le satisfaire[2]. Nous avons d'ailleurs des preuves de l'estime dont Molu jouissait parmi ses concitoyens. L'on se souvient de son intervention en 1534 auprès des chanoines de la cathédrale en faveur d'Yvon Bachot, du mérite de qui il se porta garant[3]; mais il peut ne s'agir là que d'une simple expertise. Il n'est pas douteux cependant que quand, en 1528, la fabrique de Saint-Nicolas le choisit pour faire la statue de Notre-Dame-de-Lorette[4], dans cette chapelle que tant d'imagiers et de peintres contribuaient au même moment à décorer, elle ne le considérât comme le meilleur d'entre eux. Et elle devait avoir en lui une singulière confiance pour oser commander à un imagier dont les statues n'étaient pas la spécialité une œuvre destinée à prendre place tout proche de la *Vierge* de Jacques Bachot, cette *Vierge* payée si cher quatre ans auparavant, et qui trônait au milieu du maître-autel.

Molu ne paraît pas avoir eu l'humeur voyageuse des Bachot; il dut passer toute sa vie à Troyes, vie sédentaire, modeste et laborieuse; en 1552 encore il figure au rôle des impôts, taxé 16 sous (8 fr. 65) comme imagier[5]. C'est la dernière mention que l'on trouve de lui et son nom disparaît ensuite. Il est possible qu'une certaine Jeanne Molu, citée en 1600 comme veuve de François Pothier, fût sa fille; ce François Pothier était peintre, comme toute sa famille, et l'un des plus occupés de la seconde moitié du XVIe siècle[6].

Quel qu'ait pu être le mérite de ces imagiers — et nous avons pour en témoigner nos statues de transition, anonymes, il est vrai, mais où tout l'art des contemporains se reflète sûrement, — le talent de Jacques Juliot a dû être supérieur et il y a lieu sans doute de le

1. Jaquot, *Artistes troyens* (*Soc. acad. Aube*, 1869), p. 276.
2. M. Fichot (*Stat. mon.*, t. I, p. 390) croit pouvoir attribuer à Molu le retable de Crésantignes (voir p. 133), mais il ne cite aucune preuve à l'appui, que le style; or on a vu que nous plaçons ce retable un peu antérieurement.
3. Voir plus haut, p. 182.
4. Courtalon, *Top. troy.*, t. II, p. 334, donne la date de 1527 et Assier, *loc. cit.*, celle de 1528.
5. Babeau, *Dominique Florentin*, p. 116.
6. Rondot, *Les peintres de Troyes du nom de Pothier*, p. 353-355.

tenir pour le meilleur d'entre les maîtres de cette seconde période. La place qu'il occupait, à en croire les documents, dans sa corporation et dans la cité même le prouve assez, comme le souvenir de son activité qui s'était perpétué jusqu'au XVIII[e] siècle ; mais le hasard fait que pour lui nous n'en sommes pas réduits à ces sèches constatations : tandis que les autres sculpteurs de son temps ne nous sont plus connus que par de brèves mentions des comptes, lui, au contraire, nous arrive, grâce à un texte de Grosley, pourvu d'une œuvre authentique, et comme cette œuvre est très caractéristique, tout un bagage artistique a pu être constitué au maître ou à l'atelier, grâce à des rapprochements et à des comparaisons. Quelle est la valeur de ces morceaux? nous l'examinerons plus tard, car ils ne sauraient être disjoints des autres monuments de cette période ; mais il arrive trop rarement dans l'histoire de l'art troyen qu'on puisse reconstituer un atelier avec œuvres et documents à l'appui, pour que nous négligions cette occasion d'en tracer un tableau complet, et c'est pourquoi, détachant le groupe de Juliot des autres maîtres et des œuvres de transition, nous l'examinerons à part : mieux que tout autre, il nous permettra, grâce à quelques dates certaines, de nous rendre compte du progrès des influences nouvelles, et nulle part aussi nous ne pourrons mieux étudier les résistances qu'y put opposer l'art traditionnel.

CHAPITRE III

LES ŒUVRES DE TRANSITION

Premières manifestations du style de transition. — Premières influences italiennes. — Ces deux tendances à Troyes. — La transition prépare l'italianisme. — Les caractères de l'art de transition.

Le système des plis. — Le pli gothique. — Les déformations progressives : la *Sainte Syre* de Saint-Phal; les *Saint Nicolas* de Saint-Nicolas-du-Port et de Saint-Pantaléon de Troyes; la *Vierge* de Vendeuvre.

La recherche du mouvement. — Le commencement du XVIe siècle ne s'en préoccupe pas. — Elle apparaît avec les influences italiennes. — La *Madeleine* de Mussy-sur-Seine; la *Vierge* de Villemaur; la *Sainte Barbe* de Bergères.

Le maniérisme. — Sa préexistence, à Troyes, à toute influence extérieure. — La *Sainte Agnès* de Saint-Nicolas; l'*Education de la Vierge* de Saint-Pantaléon; la *Pitié* du Pavillon; statues diverses.

Introduction du « grand style » et du théâtral.

La généralisation. — Individualisme de l'art du nord; généralisations de l'Italie classique. — La contagion à Troyes. — Généralisation des draperies : la *Vierge* de Vendeuvre; la *Sainte Barbe* de Sainte-Maure; la *Sainte Barbe* de Villemaur. — Généralisation du type.

Quelques-unes des œuvres que nous avons étudiées à la fin de notre première partie s'écartaient déjà par divers détails de la pure tradition gothique; nous y relevions certaines attitudes, certaines draperies dont le caractère annonçait des tendances nouvelles et le progrès d'influences auxquelles l'art troyen avait été jusque-là peu sensible : ce sont ces tendances dont nous suivrons le développement dans cette seconde partie, et ces influences dont nous chercherons à préciser la nature, nous attachant à analyser le plus rigoureusement possible les manifestations de ce style de transition, et en poussant l'étude jusqu'à l'instant où l'italianisme l'emportera définitivement sur l'art traditionnel et national.

A la vérité, ce n'est pas à proprement parler d'une lutte qu'il s'agit

et si nous avons parfois usé de ce mot, c'est pour la brièveté du langage. Cette sorte de renaissance de la sculpture gothique, que nous avons notée dans plusieurs des provinces de France au début du XVI[e] siècle, quelque fidèle qu'elle fût dans son esprit et dans sa forme aux traditions de l'art du moyen âge, ne les avait pas moins quelque peu « détendues » ; elle avait quitté le réalisme fougueux du XV[e] siècle et les exubérances flamandes de l'école de Dijon et avait plutôt incliné vers un certain idéal de bonne grâce : cette qualité, nous l'avons vu, fut de celles que l'école troyenne posséda au plus haut point. Mais sa recherche presque exclusive n'était pas sans danger ; une école tombe naturellement du côté où elle penche et la simple logique de son développement devait conduire celle-là plus ou moins vite au maniérisme : elle y allait d'elle-même, sans qu'aucune influence extérieure fût nécessaire pour l'y amener. Or il se trouva que, au moment où s'opérait cette déformation progressive de l'art gothique, ces influences extérieures commencèrent à se faire sentir, et elles étaient de telle nature que précisément elles agirent dans le même sens où ses propres tendances entraînaient l'art français. L'Italie du XVI[e] siècle ne pouvait donner à la France d'autres qualités que celles qu'elle-même possédait encore, à savoir une certaine élégance maniérée et quelque peu théâtrale : si le théâtral n'était pas encore entré dans le goût français, la manière commençait à ne plus lui répugner, et il ne fit guère de difficultés à s'accommoder de ce qui venait d'outre-monts et s'adaptait si bien à ses tendances présentes. C'est dire qu'il n'y eut aucunement entre l'art français et l'italianisme qui s'avançait le conflit que l'on aurait pu imaginer.

Toutes les écoles, il est vrai, n'accueillirent pas l'italianisme avec le même empressement ; celles qui étaient soumises à l'influence de la cour, protectrice des artistes et des modes d'Italie, lui firent vite la part très large. Dans les autres, il tarda plus longtemps à s'implanter, non point du tout parce qu'une opposition systématique s'était organisée contre lui, mais simplement sans doute parce qu'on avait eu moins d'occasions de le connaître. A Troyes, nous l'avons dit, la bourgeoisie, qui presque seule donnait les commandes, était peu avide de nouveautés, et les ateliers suffisant à la consommation locale étaient assez fortement constitués pour n'avoir nul besoin de rien emprunter à autrui. C'est ce qui explique qu'aucun Italien ne s'y rencontre, quand depuis de longues années d'autres

ateliers[1], notamment ceux de la Loire, les avaient adoptés. Mais, même dans les écoles qui demeuraient livrées à elles-mêmes, l'italianisme s'infiltrait peu à peu ; il venait du dehors, apporté par les relations de voisinage avec les milieux dans lesquels il s'était déjà implanté, apporté par les gravures, par les plaquettes, par les mille objets de luxe dont le transport était aisé, apporté par les modes de la cour enfin, qui pénétraient à la longue jusque dans les provinces où l'influence de la noblesse se faisait le moins sentir. Les vieux imagiers, fidèles aux procédés qu'ils avaient toute leur vie pratiqués, ne se laissaient peut-être pas trop entamer ; mais les jeunes n'avaient pas de motifs de ne pas prendre dans ces nouveautés ce qui pouvait les séduire, et ils y trouvaient d'autant plus à glaner que leurs tendances naturelles les inclinaient davantage vers ce maniérisme où triomphait alors l'Italie. Ce fut d'abord un pli qui se chiffonna, ce fut une attitude qui se contourna, ce furent un geste et un visage qui minaudèrent ; sans doute les sculpteurs troyens ne le firent pas d'abord en imitation directe des modèles italiens, qu'ils n'avaient probablement guère eu l'occasion d'étudier, et la pénétration insensible des formes nouvelles qui gagnaient de proche en proche eut plus de part à la transformation de l'art des imagiers que leur propre volonté. Mais en peu d'années le vieux fonds se trouva si profondément modifié par ces nouveautés aisément assimilables, que, lorsque l'occasion se présenta pour les imagiers d'entrer en contact direct avec l'italianisme, ils étaient déjà tout préparés. Nous verrons que c'est à Fontainebleau, où travaillèrent beaucoup de Troyens, que ce premier contact fut pris, et qu'il suffit dès lors à Dominique Florentin de paraître à Troyes pour faire mûrir tous les germes déposés dans l'art troyen et le transformer à son image.

Pour étudier cette lente infiltration de l'italianisme dans l'imagerie troyenne, la meilleure méthode serait assurément de suivre pas à pas dans les œuvres les déformations de l'art traditionnel depuis ses premières modifications presque insensibles jusqu'à sa complète transformation ; et c'est ce que nous avons commencé de faire dans

1. Voici à ce propos quelques dates. En 1504, un atelier génois sculpte le tombeau des ducs d'Orléans pour les Célestins de Paris ; de 1502 à 1507, Jérôme de Fiesole travaille au tombeau de François II à Nantes ; en 1507, on importe les marbres d'Antoine Bohier à Fécamp ; le tombeau de Thomas James à Dol par les Juste est de 1507 ; de 1507 à 1509, de nombreux Italiens sont signalés à Gaillon ; peu après 1507, Antonio della Porta exécute le tombeau de Raoul de Lannoy à Folleville.

les dernières pages consacrées aux ouvrages des imagiers proprement gothiques. Mais s'il était relativement facile de reconnaître ce que l'on pourrait appeler les prodromes de la maladie, nous avons dû nous convaincre qu'il était à peu près impossible d'en déterminer tout à fait exactement le cours. Non seulement ici encore le défaut de dates précises nous est un obstacle insurmontable; mais chaque atelier, on peut le croire, a opéré sa transformation à sa façon, l'un subissant un peu plus tôt les influences italiennes, l'autre demeurant un peu plus longtemps fidèle à la tradition, sans qu'on puisse d'ordinaire démêler avec précision, en une période aussi courte et où l'art se modifie avec une telle rapidité, soit le moment où chacun commence son évolution, soit la part qu'il a prise au développement des formes nouvelles. Sans donc nous attacher à une chronologie forcément incertaine, nous tenterons seulement d'isoler en quelque sorte chacune des innovations qui furent apportées alors à l'art traditionnel, et de l'étudier en elle-même. Ainsi nous envisagerons à part cette transformation de la draperie et du pli que nous avons déjà laissé pressentir et qui est si caractéristique; nous verrons de même les statues, qui demeurent d'ordinaire en fort bon équilibre tant que l'art gothique prédomine, se mouvoir peu à peu exagérément; nous examinerons surtout l'étrange modification qui se produit dans l'attitude, jadis simple, et dans l'air du visage, auparavant naturel, où le manérisme d'abord, le théâtral ensuite, s'introduiront graduellement. Un de ces traits se trouve toujours, plus ou moins accentué, dans toutes les œuvres de transition et nous nous efforcerons de le mettre en lumière; parfois plusieurs seront réunis, comme dans ce curieux atelier de *Saint-Léger*, le seul que nous ayons pu reconstituer sûrement et qui, si voisin de celui de Juliot, mais s'en distinguant néanmoins, possède à la fois toutes les qualités et tous les défauts qui marquent cette période. Il arrivera enfin que tous ces traits se trouveront réunis simultanément dans certaines œuvres : mais alors nous serons bien près d'en avoir fini avec la transition, et l'italianisme sera à la porte, sur le point de pénétrer dans la place, aux acclamations de la plupart des ateliers où il avait déjà cause gagnée et qui l'attendaient.

Le style des plis est, nous avons eu l'occasion de le remarquer, un des éléments les plus sûrs pour juger de la nationalité d'une

œuvre ou du moins des influences qui ont présidé à sa conception. Le pli gothique, en France, lorsqu'il est pur de toute collusion étrangère, est avant tout logique ; uniquement déterminé dans son agencement par la forme du corps et la coupe du vêtement, il ne se livre jamais à des fantaisies déréglées ; il ne bouffe pas pour mettre en valeur la souplesse du ciseau de l'imagier et ne colle pas au corps pour en montrer les connaissances anatomiques. Plus ou moins souple, suivant le talent du sculpteur, il demeure, au commencement du xvie siècle, droit et bien dessiné, sans cassures aiguës ni chiffonnages, et parfaitement lisible toujours, jusque dans les masses serrées que nécessitent parfois les complications du costume.

Mais cette simplicité ne devait pas rester longtemps de mise ; à mesure que s'affaiblit le sentiment gothique, le pli se déforme davantage ; on peut même dire que cette déformation est à Troyes le premier signe de l'approche des modes nouvelles. C'est d'abord la structure qui se modifie : le dessin du pli devient mou et des chiffonnages commencent d'apparaître, comme si l'étoffe avait été froissée ; puis la logique elle-même s'affaiblit, des paquets se forment là où on ne les attendait point, par contraste avec des parties lisses, et distribués suivant le bon plaisir de l'imagier. Certes, les tendances à la préciosité que nous avons reconnues à l'art troyen de notre première période expliqueraient cet amollissement ; on peut croire pourtant qu'une aussi complète et rapide transformation ne s'est pas opérée d'elle-même et sans une intervention étrangère. A la vérité, la preuve matérielle des influences italiennes est ici impossible à faire ; des plis identiques à ceux que nous rencontrons dans nos statues de transition de Troyes, ne se retrouvent nulle part exactement dans les écoles contemporaines de l'Italie et l'on en chercherait en vain le prototype exact à Milan, à Venise ou à Florence ; mais la tendance ultramontaine à l'effet n'en subsiste pas moins. Fatigués de la simplicité du pli gothique, les imagiers troyens se sont laissé volontiers gagner au goût nouveau qui s'infiltrait de toutes parts ; comme d'ailleurs leur art avait assez de sève pour s'assimiler ses emprunts, et que l'imitation servile n'était point encore leur fait, ils ont transformé le pli italien, et, l'amalgamant en quelque sorte avec ce qui leur restait de gothique dans la main, ils en ont fait quelque chose de personnel. Cette indépendance vis-à-vis des modèles d'outre-monts ne

devait malheureusement pas être de longue durée, mais elle a produit quelques œuvres charmantes que nous allons étudier.

Une des statues qui nous permettent de saisir sur le vif avec le plus de netteté les premières déformations de la draperie gothique, c'est la *Sainte Syre*[1], de Saint-Phal (fig. 58). Prise en elle-même, elle est toute gothique encore et l'on y retrouve la plupart des traits qui nous avaient paru caractériser l'école troyenne du premier tiers du xvie siècle : le costume est exactement celui des pèlerines, tel que le portait la jolie *Sainte Savine* de Saint-Germain, avec un chapeau analogue, le même capuchon, la besace et le chapelet pareils; l'attitude n'a rien que de traditionnel; les traits du visage ont, sous l'enduit blanc qui les encrasse, une fermeté assez rare parmi les saintes de l'école, et les plis, comme en tuyaux d'orgue, plutôt un peu secs même, ne sentent pas l'approche du chiffonnage. Tout cela est d'un gothique fort orthodoxe ; mais qu'on examine le retroussis de la draperie sur le genou droit, et la déformation apparaîtra soudain. Pour animer sans doute sa statue, l'imagier a brusquement rejeté tout un pan du manteau en avant, en dépit non seulement de l'harmonie de l'ensemble, mais aussi de toute logique, car, malgré l'exagération voulue du mouvement du genou, on ne saurait imaginer un tel paquet tenant de soi-même sans un miracle continu. Voilà certes qui n'a plus rien de commun avec le gothique tel que nous l'avons connu jusqu'ici, et l'on sent évidemment là des tendances nouvelles.

Nous pourrions citer bien d'autres exemples de déformations analogues, notamment dans la statue de *Saint Nicolas*, du grand portail de l'église de Saint-Nicolas-du-Port, près de Nancy, dont l'origine champenoise est très vraisemblable[2]. Elle aussi est d'allure plutôt gothique, et même la tête, par son caractère particulièrement individuel, peut se rapprocher d'un buste de *Saint Loup*, véritable portrait, donné au musée de Troyes par M. Julien Gréau[3]; mais le jet de la draperie sur la hanche est étrangement déraisonnable et prétentieux, et semble être comme le début d'une mode avec laquelle les imagiers ne se sont pas encore tout à fait familiarisés.

Cependant ces plis, pour maniérés et illogiques qu'ils soient dans

1. Rep. dans Fichot, *Stat. mon.*, t. II, p. 163.
2. Sur les travaux des Bachot en Lorraine, voir plus haut, p. 81, 83 et 180.
3. N° 278 du *Catalogue de la sculpture*.

58 Cliché des auteurs

SAINT-PHAL. *Sainte Syre.*

Pet. Nat. Voir p. 192



59 Cliché Lancelot

TROYES, SAINT-PANTALÉON.
Saint Nicolas.

Haut. 1 m 72. Voir p. 193



60 Cliché des auteurs

VENDEUVRE. *Vierge.*

Haut. 1 m 95. Voir p. 193

leur agencement, sont encore d'une structure toute gothique, profonds et régulièrement moulés. Au contraire dans la *Vierge* de Nogent-en-Othe [1] qui, elle aussi, a évidemment un fond traditionnel et dont, au premier abord, l'aspect est à peu près celui des monuments que nous avons précédemment étudiés, la structure des plis témoigne du changement survenu. Tandis que la composition de la draperie demeure dans la logique habituelle, chaque pli, pris en particulier, s'est totalement déformé : il n'a plus de dessin et ce n'est qu'un vain et assez déplaisant chiffonnement d'étoffes tendues et enroulées. On retrouve ce type de plis, singulièrement aggravé d'ailleurs, dans une des statues de Troyes les plus admirées au xviiie siècle, dans le *Saint Nicolas* de Saint-Pantaléon [2] (fig. 59), qui paraissait à Grosley le chef-d'œuvre de l'art. Cette admiration seule ne prouve-t-elle pas que la part du gothique diminue et que les modes nouvelles sont en train de le supplanter?

On s'en rend encore mieux compte, semble-t-il, dans la *Vierge* de Vendeuvre (fig. 60), que sa date (1539) rend particulièrement intéressante. Ce ne sont plus seulement des chiffonnages et des torsions; d'autres déformations commencent à paraître, telles que ces étranges méplats, car nous ne savons quel nom leur donner, sortes d'espaces lisses réservés, et séparés par des arêtes vives des concavités qui les environnent [3]. A Vendeuvre, il est vrai, ce procédé est employé avec quelque discrétion; une partie seulement de la draperie est traitée de cette façon, et l'imagier ne s'est pas avisé de la coller au corps de façon à lui enlever tout naturel. Mais c'est un pas qui est vite franchi; dans la *Sainte Anne* de Saint-Pantaléon de Troyes, le manteau, assez souple par ailleurs, se tend sur les deux jambes, les hachant par endroits de plis informes, sans grâce et sans raison d'être. Et d'autres œuvres accentuent encore le procédé, telle la *Vierge* de Laubressel (à l'est de Troyes), dont le vêtement est véritablement zébré de ces plis minuscules dans les parties collantes, tandis que par contraste celles qui flottent se gonflent en inutiles boursouflures.

1. Le dais sous lequel elle est placée porte la date de 1580, mais nous ne saurions admettre que cette date puisse se rapporter à la statue, antérieure de plus de quarante ans peut-être. Rep. dans Fichot, *Stat. mon.*, t. I, p. 305. Nous aurions vivement désiré reproduire cette intéressante statue, mais il nous a été impossible d'en obtenir un bon cliché.
2. Rep. dans Fichot, *Stat. mon.*, t. IV, pl. V, p. 396.
3. Voir dans le même style la *Sainte Barbe* de Rouilly-Saint-Loup.

Ces méplats seront, avec les chiffonnages, les procédés dont les imagiers italianisants useront le plus constamment dans leurs draperies. Ceux de la transition, à qui ils les ont pris, en avaient été charmés, en ce qu'ils détendaient le vieux pli gothique, devenu beaucoup trop simple pour le goût du jour; mais c'étaient aussi des procédés commodes pour masquer les défauts d'une draperie illogique : ils retenaient l'œil par l'appât de vaines habiletés et par des chatoiements curieux d'ombre et de lumière, sans laisser à l'esprit le loisir de se demander comment tenait tel pan de manteau mal attaché et si tel arrangement de corsage, pris en soi, n'était pas parfaitement inélégant. Au reste, quelques réserves qu'il convienne de faire sur ces plis malencontreux, on doit reconnaître que d'abord, en combinant ces nouveautés avec ce qu'ils tiraient de leur vieux fonds gothique, les sculpteurs obtinrent des effets fort agréables; mais, une fois engagés dans la voie nouvelle, ils ne surent plus s'arrêter, et aux plis chiffonnés succédèrent les draperies en coup de vent et les tours de force directement imités des praticiens d'outre-monts. Ce sera le dernier effort de l'école, et à ce moment l'italianisme aura définitivement relégué dans l'oubli tout ce qui subsistait de gothique dans les draperies de l'école troyenne. Mais nous n'en sommes pas encore là et après avoir examiné la déformation du pli gothique sous les premières influences des modes à l'italienne, il nous faut rechercher les autres signes qui caractérisent cette évolution.

Les statues que nous avons considérées comme purement gothiques encore étaient pour la plupart posées en parfait aplomb, et si quelques-unes étaient « hanchées », c'était très légèrement et de façon à ne détruire en rien l'équilibre de la figure. Les imagiers troyens du commencement du XVIe siècle ne paraissent pas, en effet, s'être intéressés beaucoup au mouvement; ils ne l'ont pas cherché, et, de même qu'ils se sont attachés à faire des draperies simples, dont la logique était la plus sûre élégance, de même ils ont « campé » leurs saintes le plus carrément possible, sans prétendre trouver pour elles des poses ingénieuses et rares. Mais les mêmes tendances qui les poussaient à chiffonner leurs plis et à compliquer leurs draperies, les amenèrent à renoncer à ce calme et à cette simplicité dans les attitudes qui avaient été un des charmes de l'école. C'est naturellement, sans doute, qu'ils se trouvèrent portés à animer leurs figures, ne

fût-ce que pour varier des modèles connus ou pour répondre au goût déjà un peu différent des amateurs; et en effet, dans quelques ouvrages étudiés à la fin de notre première partie et où les pénétrations nouvelles ne paraissent pas encore appréciables, nous avons senti certaines velléités de mouvement : elles se seraient développées, selon toute vraisemblance, et l'on peut croire que, même livrée à ses propres ressources, l'imagerie troyenne se serait animée graduellement. Mais les influences italiennes survinrent et, si elles ne furent pas à proprement parler la cause première de la transformation, elles l'accélérèrent en tout cas singulièrement et déterminèrent la rapidité de la crise.

Ces influences italiennes sont, à la vérité, ici encore très difficiles à préciser. Il est impossible de prendre tel ou tel mouvement, l'accentuation du hanchement par exemple ou le port du genou en avant, et de déclarer s'il est d'origine italienne ou si le germe s'en retrouve dans la sculpture troyenne antérieure. Mais comme il n'est pas douteux que la recherche du mouvement est un des caractères distinctifs de la sculpture italienne du XVIe siècle, et que l'évolution de l'école troyenne correspond au moment où l'italianisme pénétrait de toutes parts en France, c'est à l'italianisme qu'on peut sans crainte attribuer cette transformation. Elle procède d'ailleurs des mêmes idées que l'évolution parallèle de la draperie : le pli gothique et l'immobilité étant d'une trop sévère gravité, il fallait les égayer au goût du jour, et de même que les draperies se chiffonnaient, les figures s'animèrent, en attendant que, par un progrès naturel, elles se missent à s'agiter et à gesticuler.

Les monuments que nous avons passés en revue en étudiant la transformation dans les plis, pourraient nous servir aussi d'exemples pour marquer le progrès du mouvement, car tous ces changement vont simultanément, et c'est seulement pour des raisons de clarté que nous avons dû disjoindre l'étude des éléments divers de la transformation générale qui s'accomplit dans la sculpture troyenne. C'est ainsi que la *Sainte Syre* de Saint-Phal, légèrement hanchée à gauche et avec la jambe droite portée en avant, diffère autant par l'aplomb que par la disposition des draperies, des statues de la période purement gothique. Mais dans d'autres œuvres cette tendance se dessine plus nettement encore et les monuments sont si nombreux que nous n'avons guère que l'embarras du choix.

La *Sainte Madeleine* de Mussy-sur-Seine [1] (fig. 61) est des plus caractéristiques. Elle est le meilleur exemplaire d'un type qui paraît avoir été assez répandu dans la Champagne méridionale ou plutôt dans les pays entre Champagne et Bourgogne, puisque le sépulcre de Châtillon-sur-Seine en procède [2] et qu'à Chaource, dans le transept nord, une *Vierge* qui ne paraît guère antérieure au XVIIe siècle le rappelle encore. La *Madeleine* de Mussy elle-même semble d'ailleurs d'une époque assez avancée dans le XVIe siècle, mais elle n'en est que plus curieuse par ses survivances gothiques ; le costume en demeure d'une rigoureuse exactitude, quoique moins pittoresque que celui de la plupart des statues antérieures, et l'imagier a traité avec un singulier souci du détail, sans la moindre velléité de généralisation, le corsage découpé, les manches à crevés et les bijoux — parti pris de réalisme qui est à noter. Il est vrai que sur d'autres points il s'est conformé pleinement au goût du jour : les plis sont d'une extrême mollesse, avec cette torsion que nous avons déjà remarquée, et d'une logique douteuse malgré l'étrange ceinture nouée qui retient le manteau. Mais ce qui nous intéresse surtout ici, c'est l'attitude : si le hanchement à gauche n'est pas très apparent, le mouvement de la jambe droite portée en avant commence à s'accentuer et il est d'autant plus significatif que, comme la pose des bras, il est tout artificiel. Ce manque de naturel du mouvement, autant au moins que le mouvement lui-même, sera en effet la marque du style nouveau. Pour mesurer le chemin parcouru, il suffit de se reporter à la *Sainte Marthe* de l'église de la Madeleine de Troyes : elle aussi porte une jambe en avant et tient un vase dans sa main tendue, mais l'équilibre de son attitude est si harmonieux et le geste si nécessairement commandé par la pensée, que l'idée d'aucune convention ne saurait venir à l'esprit, pas plus que de l'influence d'aucune mode étrangère sur le génie de l'imagier.

Avec la *Vierge* de Villemaur [3] (fig. 62) il en va tout différemment. Certes la statue est d'un aspect agréable et son exécution d'une fermeté relative ; elle conserve certaines des habitudes de l'art traditionnel et

1. Phot. par Robert, non mentionné au *Catalogue*.
2. Voir la sainte femme au pied du sépulcre, debout à côté du donateur. On peut citer également le retable de l'église de Chaource (phot. Robert, non catalogué) où plusieurs figures, notamment dans le groupe de l'évanouissement de la Vierge, ont un caractère très analogue.
3. Phot. par Robert, non catalogué.

61 Cliché des auteurs

Mussy. *Sainte Madeleine.*

Haut. 1 m. 16. — Voir p. 1[illegible].



62 Cliché des Mon. Hist.

Villemaur. *Vierge*

Haut. 0 m. 87. — Voir p. 106.



63 Cliché des Mon. Hist.

Bergeres. *Sainte Barbe.*

Pet. Nat. — Voir p. 107.

l'on y retrouve notamment dans le costume divers détails qui nous sont familiers, les boucles de cheveux tombant sur les épaules, le chapelet à la ceinture et même le pan du manteau retenu sous l'avant-bras. Mais déjà l'attitude a quelque chose de contourné et le mouvement est presque inexplicable. La jambe droite, ramenée devant l'autre, paraît compromettre l'équilibre de la statue, et à la voir si instable, l'impression se fait irrésistible d'on ne sait quel pas de danse vaguement esquissé; l'agitation des plis confirmerait d'ailleurs cette supposition, car ces retroussis brusques du bas de la jupe et du manteau semblent véritablement ceux d'une étoffe dont le tournoiement est à peine apaisé. Les principaux caractères du style de transition se trouvent ainsi réunis dans ce monument; mais on les comprendra mieux encore en examinant le dernier de la série qui, à la vérité, les exagère jusqu'à la caricature : la *Sainte Barbe* de Bergères[1] (au sud-ouest de Bar-sur-Aube, fig. 63). C'est le même costume avec ses accessoires de nœuds et de rubans soigneusement traités, et à peu près la même disposition des draperies du manteau; mais le mouvement dansant est poussé jusqu'au complet déséquilibrement, et c'est vraiment le vent qui commence à tordre les plis de la jupe relevée. Il suffira à l'imagier de renoncer aux quelques traditions gothiques dont certains détails du costume rappellent encore le souvenir, pour se trouver en plein italianisme et à même de goûter les exemples des artistes de Fontainebleau et les leçons de Dominique Florentin.

Le chiffonnage des plis et l'exagération du mouvement sont les signes extérieurs de la transformation qui s'opère dans l'art troyen : mais l'inspiration même des imagiers se modifie dans son essence, et c'est ce changement dans l'inspiration qui entraîne en réalité tous les changements matériels. Si la draperie gothique ne suffit plus au goût des imagiers, si une statue bien d'aplomb, sans gestes exubérants, commence à leur paraître fade, c'est qu'ils se sont lassés de la simple bonne grâce qu'avait recherchée avant tout la génération précédente et que d'autres tendances les entraînent vers un art plus compliqué. Ils avaient eu toujours, nous l'avons remarqué maintes fois, une naturelle propension vers la préciosité, et même dans plu-

1. Phot. Robert, n° 8454 du *Cat. des mon. hist.*

sieurs œuvres d'une parfaite orthodoxie gothique, nous avions découvert des traces de maniérisme, — maniérisme encore bien atténué, en vérité, et que nous notions surtout à titre d'indication pour l'avenir. Mais peu à peu ce penchant s'accentue ; timide au début, le maniérisme se fait envahissant; bientôt il pénètre tous les ateliers, et c'est lui qui donne en définitive son caractère à l'art de la période de transition.

La *Sainte Agnès*[1], par exemple, (ou *Sainte Reine*) de la tribune de Saint-Nicolas de Troyes (fig. 64) est une œuvre encore toute gothique, si l'on n'en considère que les vêtements, dans le style traditionnel, les plis logiques et généralement bien formés ; le léger hanchement même et le genou tendu en avant s'expliquent par le mouvement de l'agneau et rien assurément n'annonce la moindre influence italienne. Pourtant il est difficile de ne pas voir dans cette jolie statue quelques traces de maniérisme : l'arrangement est mièvre et les mille détails auxquels s'est amusé l'imagier donnent à l'ensemble on ne sait quelle petitesse; il y a trop d'ondulations dans ces boucles qui tombent, soigneusement divisées, sur les épaules ; ce chapelet, ces plis du corsage et de la jupe, d'un agréable dessin sans doute, sont trop apparemment disposés pour le plaisir de l'œil, et une certaine sentimentalité dans le sourire et dans le geste nous avertit de la présence d'un élément nouveau qui est encore, si l'on peut dire, à dose infinitésimale, mais dont la présence peut être constatée et dont l'action se fait déjà sentir.

Le sujet, assurément, permettait cette préciosité : la pastorale ne saurait être un genre simple, même quand une sainte en est l'héroïne. Il n'en est pas de même de l'*Éducation de la Vierge*, et celle de Saint-Pantaléon de Troyes nous est un premier exemple de la déformation, par la manière, des anciens poncifs des ateliers troyens. Les grandes lignes, à la vérité, sont demeurées à peu près intactes et la composition est toujours la même : la petite Vierge, debout à droite de sa mère, lit en suivant du doigt les lettres, dans un livre que sainte Anne tient à la main. L'enfant a encore cette grâce naïve que nous lui avions vue dans divers groupes analogues ; peut-être même nous paraît-elle plus charmante, car le ciseau de l'imagier s'est fait ici particulièrement souple, et elle a échappé par miracle aux bar-

1. Rep. dans Fichot, t. IV, p. 475.

bouillages dont tant d'autres ont été victimes. Malheureusement sainte Anne s'est assouplie, elle aussi, et elle n'y a rien gagné. Non seulement les draperies de son manteau se sont chiffonnées et rapetissées, et elles accentuent, en se collant au corps, le manque d'équilibre de l'attitude ; mais la tête penchée sur l'épaule a un air sentimental dont la minauderie contraste étrangement avec la noblesse et la fermeté de certaines des figures analogues que nous avons étudiées plus haut.

La *Pitié*, du Pavillon (au nord-ouest de Troyes ; fig. 65), offre un exemple encore plus probant de la diminution que subit sous l'influence du maniérisme la vieille inspiration gothique[1]. Là aussi l'ancienne disposition se maintient, et le Christ, couché de gauche à droite sur les genoux de sa mère, garde toujours ce beau geste du bras droit pendant jusqu'à terre ; les draperies même demeurent assez fermes et d'une suffisante logique ; néanmoins tout s'étrique et la grandeur du sujet, que les vieux maîtres avaient si bien comprise et rendue, malgré leur propension plus naturelle vers le charme et la bonne grâce, se perd et disparaît. Si l'on pouvait auparavant trouver parfois trop d'horreur au visage du supplicié, ici au contraire sa beauté donnerait plutôt dans la fadeur, et cette main, mollement posée sur le bras de la Vierge, pour gracieuse et bien modelée qu'elle soit, n'en détonne pas moins par une recherche assez déplacée. L'expression de la Vierge et toute son attitude sont encore plus affectées : ce n'est pas le désespoir, mais plutôt une sorte de bouderie grognonne qu'exprime ce visage, dont toute passion violente altérerait la régularité, et une caresse délicate de la main bien en évidence a fait place à l'embrassement terrible de jadis. Tout contribue d'ailleurs à rapetisser la scène : la visible application de l'imagier à soigner les minces cordons du corsage et les fronces de la guimpe, la frisure des cheveux, et il n'est pas jusqu'à la jolie peinture or et azur qui ne prenne un air d'afféterie à cette place.

On pourrait rapprocher de ces monuments certaines *Sainte Marguerite*[2] et certains *Saint Jean-Baptiste*[3], qui forment deux groupes

1. Repr. au trait dans Fichot, *Stat. mon.*, I, p. 147. — Une *Pitié* assez analogue, mais qui paraît postérieure (elle est datée de 1542), se trouve à Bessy, près d'Arcis-sur-Aube ; elle est en trop mauvais état pour pouvoir être reproduite.

2. A Villenauxe, à Bouilly (Rep. par Fichot, *Stat. mon.*, t. I, p. 366) et à Chessy (près d'Ervy).

3. Notamment à Praslin (à l'ouest de Bar-sur-Seine) et à Montfey (près d'Ervy) ; nous ne saurions en aucune façon adopter pour ce dernier la date de 1518 que M. Fichot, en

d'inspiration assez analogue. Diverses particularités s'y retrouvent que nous avons signalées souvent, telles que l'enlacement à la ceinture du nœud et du chapelet (*Sainte Marguerite* de Bouilly), les deux petites mèches de cheveux tombant au milieu du front (*Sainte Marguerite* de Villenauxe), l'arrangement des plis du manteau laissant entrevoir le corsage et une partie de la jupe; tout cela est dans les habitudes des ateliers troyens de la fin de l'époque gothique, mais il y faut joindre une dose de maniérisme plus forte encore que dans les ouvrages précédents. Pourtant si l'on examine cette série de près, il semble qu'il y ait là plus et autre chose que du maniérisme, et que le goût du théâtral commence à paraître; or si le maniérisme peut être dans l'école troyenne le produit d'une évolution naturelle, nous ne croyons pas nous tromper en attribuant à ce goût du théâtral une origine italienne.

Assurément notre art troyen du commencement du XVI[e] siècle n'avait rien d'enflé ni de pompeux; la bonne grâce élégante qui était sa marque en est même précisément le contraire, et l'on ne pourrait citer sans doute aucune œuvre où la recherche de l'effet ait entraîné l'imagier. Au contraire l'art italien du XVI[e] siècle, surtout dans ses représentants de second ordre — et c'est de ceux-là que l'influence s'est surtout fait sentir en France, — a la passion d'une sorte de grandeur mélodramatique; c'est à l'effet qu'il vise, et s'il a taillé ses personnages en hercules, s'il a boursouflé et agité leurs draperies, c'est pour arriver plus sûrement à cet effet cherché. Comme, encore une fois, nous voyons cette tendance se faire jour dans l'école troyenne précisément au moment où de toutes parts l'italianisme pénétrait en France et quand dans bien des régions il triomphait déjà, c'est à lui que nous nous croyons en droit de l'attribuer. Si dans des figures telles que ces *Saint Jean*, le simple vêtement de poil de chèvre du précurseur[1] s'est changé en un costume de carnaval, laissant voir à travers la fente du manteau, pour l'amusement de l'œil, une jambe au mollet bien dessiné; si la *Sainte Marguerite*, un pied sur son dragon, regarde le ciel avec des gestes et un regard absurdement mélodramatiques, c'est aux influences italiennes s'infil-

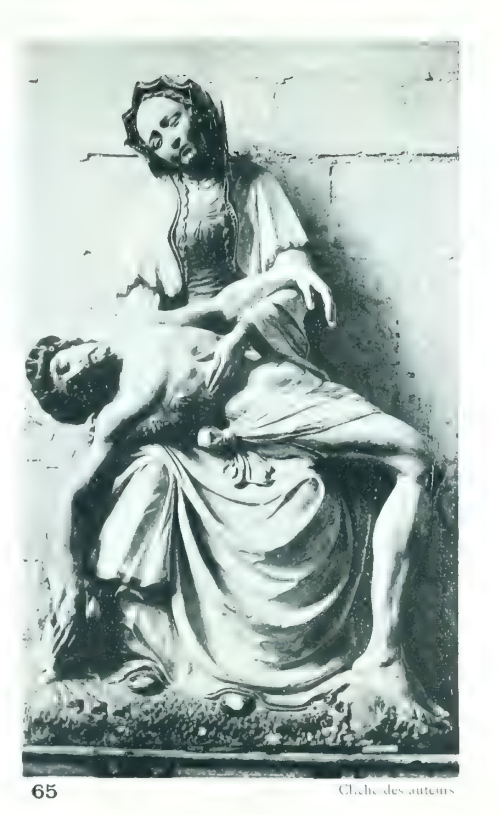
vertu de déductions ingénieuses, croit pouvoir lui assigner; c'est un ouvrage bien postérieur, et son style l'indique évidemment. A ces *Saint Jean*, on pourrait joindre toute une série de *Saint Roch*, celui d'Avant-lez-Ramerupt (au N. de Piney), notamment, auxquels toutes ces observations sont applicables.

1. On en trouve encore un en 1554, n° 498 du *Cat. d'arch. mon.* du musée de Troyes.

64 Cliché des auteurs

TROYES, SAINT-NICOLAS. *Sainte Agnès.*

Haut. 1 m [illegible]. — Voir p. [illegible].



65 Cliché des auteurs

LE PAVILLON. *Pitié.*

Haut. 1 m [illegible]. — Voir p. [illegible].





66 Cliché des auteurs

VILLEMAUR. *Sainte Barbe.*

Haut. 1 m 13. — Voir p. 202.

trant dans des ateliers troyens que nous le devons. Et nous sommes d'autant plus fondés à le dire, qu'à partir du moment où nos imagiers troyens auront vu de près les Italiens, quand ils auront été les chercher à Fontainebleau et que Dominique Florentin sera venu à Troyes même leur porter le nouvel évangile, ce sont précisément ces qualités tout extérieures de verve théâtrale qu'ils s'efforceront d'acquérir ; renonçant à leur grâce familière d'autrefois, dépouillant même jusqu'à un certain point ce maniérisme qu'ils portaient si profondément en eux, ils ne viseront plus guère qu'à l'effet, et, il faut le reconnaître d'ailleurs, ils y atteindront assez aisément.

Mais la pénétration italienne se manifeste autrement encore dans l'art de transition. La sculpture italienne classique n'a aucun goût pour le trait individuel ; elle le tient pour vulgaire, et tandis qu'au contraire les peuples de civilisation septentrionale s'y attachent avec passion, pour l'Italien imbu de classicisme il n'est vraiment d'art que du général. Au XVI[e] siècle, cette tendance est prédominante, et l'on généralise outre-monts furieusement. A Troyes, tant que l'art gothique domine, on suit naturellement la mode du nord, et c'est ainsi que nous voyons ces *Vierges* faites sur le patron des bourgeoises que l'on rencontrait dans les rues de la ville et vêtues des mêmes vêtements. L'école troyenne s'applique même, avec une conscience véritablement extraordinaire, à rendre tous les détails du costume, des bijoux et des broderies. Dans les premières œuvres que nous avons attribuées au style de transition, tous ces détails subsistent, et c'est une preuve que la tradition est toujours vivace. Mais le moment est proche où les Troyens à leur tour vont désapprendre cette précision qui était si naturelle à l'art français ; certes, ils ne viendront pas d'un coup à la draperie et à ce qu'on prenait pour l'antique ; ils s'y acheminent cependant par degrés, et la transition se marque aisément.

La *Vierge* de Vendeuvre, que nous avons étudiée précédemment (fig. 60) et où nous avons trouvé les premiers éléments de transformation de l'ancien pli gothique, est intéressante aussi pour la transformation du costume. Sans doute elle n'a quitté encore ni le manteau, ni le corsage, ni la jupe traditionnels, mais déjà plus d'un détail caractéristique et précis est supprimé ; la guimpe et les broderies auxquelles l'école troyenne nous avait habitués, et qui n'étaient

certes pas sans grâce, ont disparu, détails trop familiers; et si le corsage et le manteau subsistent, ils sont flottants et sans dessin, s'acheminant déjà presque vers la draperie. Dans la *Sainte Barbe* de Sainte-Maure (au nord de Troyes) [1], le progrès s'accentue : c'est à peine si une vague ceinture marque encore la taille, et seul un cordon qui le retient au col rappelle que le manteau a eu jadis la forme logique d'un vêtement; le reste se généralise de plus en plus, si bien que dans le nœud de plis qui se forme par devant, il devient impossible de distinguer ceux qui appartiennent au manteau et ceux de la jupe, confondus dans un même enroulement. La *Sainte Savine* (?) de Pont-sur-Seine et la *Vierge* de Courbetaux (près de Montmirail, Marne) — si l'on peut placer cette dernière parmi les statues troyennes — sont charmantes, et la grâce intime de l'expression en fait deux des œuvres les plus aimables de l'art de transition; mais le progrès de la déformation du costume s'y marque encore [2]. Enfin, avec la *Sainte Barbe* de Villemaur (fig. 66), la transformation se précise : un bijou et un reste de broderie au corsage rappellent la tradition nationale, mais la robe sans taille a quelque chose d'indéterminé, et le manteau, au lieu d'être une pièce intégrante de l'habillement, ne sert presque plus qu'à cacher sous une enveloppe plus noble dans son impersonnalité ce que la robe, même flottante, aurait pu avoir encore de trop pittoresque et de trop particulier [3].

Ce dégoût du détail caractéristique et cette tendance à la généralisation ne se manifestent pas seulement dans le vêtement; les visages vont se transformer en même temps et, sous les mêmes influences, prendre une allure nouvelle. Sans doute il était rare, même durant la période purement gothique, que les visages eussent une individualité extrêmement marquée : seule l'intimité de l'observation directe y peut atteindre, et nos imagiers, les compagnons du moins, ne paraissent pas avoir beaucoup travaillé d'après le modèle vivant; n doit croire que la plupart hésitaient à entrer avec la nature dans une lutte où ils eussent été probablement vaincus. Rien pourtant dans ces visages ne sentait la convention; le poncif auquel se rattachait

1. Moulée au musée de Troyes, n° 186 du *Cat. de la sculpture*.

2. La *Vierge* de Saint-Jean-de-Bonneval (au sud de Troyes) a les mêmes défauts, mais avec des qualités infiniment moindres.

3. De même le *Saint Denis* du portail nord de Saint-Phal est si bien enveloppé dans une draperie, que son costume ecclésiastique ne se laisse pas apercevoir et que seule la mitre qui coiffe la tête coupée permet de reconnaître sa qualité. Voir aussi, de même style, la petite *Sainte Barbe* d'Isle-Aumont.

l'atelier avait été inspiré directement par la nature à un maître plus habile, et la réplique gardait encore quelque chose de la vie ; le caractère du type original subsistait, assez personnel et reconnaissable pour que, d'après la seule forme du visage, nous ayons pu reconstituer divers groupes de sculptures et même retrouver dans quelques-unes jusqu'aux traits distinctifs des femmes de certaines régions.

C'était là un individualisme singulièrement mitigé, mais il était encore excessif au gré des modes nouvelles ; si le « grand style » auquel on commençait à tendre interdisait le détail caractéristique dans le vêtement, il ne pouvait tolérer davantage la personnalité dans les visages ; aussi bien la voit-on s'atténuer peu à peu. Ce n'est pas, cette fois encore, une révolution soudaine et brutale ; la transformation se fait insensiblement, pour n'aboutir, comme toutes les autres, qu'avec le triomphe de l'italianisme ; mais dès maintenant nous en pouvons noter les premiers symptômes. Il semble bien que dans la *Vierge* de Nogent-en-Othe, dans celle de Vendeuvre aussi (fig. 60), la mollesse de l'accent du visage corresponde à la mollesse de la draperie ; on y sent une rondeur fâcheuse, et l'expression vraie s'y affadit indubitablement ; mais peut-être est-ce au peu d'habileté du sculpteur qu'il faut attribuer ces défauts, plutôt qu'à l'esthétique ambiante. Avec les *Sainte Barbe* de Villemaur (fig. 66) et de Sainte-Maure, au contraire, le doute n'est plus permis. Ce n'est point par hasard que l'imagier leur a donné ces figures rondes où la parfaite régularité des traits n'est troublée par aucun accident particulier, qu'il a relevé ces cheveux en bandeaux à l'antique, et ôté toute expression à ses statues : il obéissait en cela, inconsciemment peut-être, à ce goût de généralisation dont ses draperies témoignent si nettement.

Ce goût de la généralisation, ou plutôt du « grand style », est avec la recherche de l'effet, le principal élément de l'art qui ne tardera pas à dominer à Troyes. Pourtant il n'apparaît qu'assez tard dans l'école et la part du maniérisme semble plus grande dans les débuts de l'évolution, tandis que les tendances au « style » ne se développent guère qu'avec les progrès croissants de l'italianisme. Nous n'avons pu citer en effet que quelques exemples topiques de généralisation dans l'art de transition, tandis que la plus grande partie de ce chapitre est consacrée à l'histoire du maniérisme. Et elle n'est pas terminée, car si, à propos des monuments que nous avons examinés jusqu'ici, nous

avons indiqué la plupart des idées directrices qui président à la transformation progressive de l'art gothique dans la Champagne méridionale, nous n'avons pas étudié encore les deux ateliers où le maniérisme s'épanouit dans les œuvres les plus typiques et les plus charmantes à la fois de la période : l'atelier que nous avons appelé de Saint-Léger et celui surtout des Juliot.

CHAPITRE IV

L'ATELIER DE SAINT-LÉGER

L'atelier de Saint-Léger est l'un des plus nettement caractérisés de Troyes. — La *Vierge* du Breuil, au musée de Cluny; ses rapports avec l'ensemble de l'école; ses traits distinctifs. — La *Vierge* de Mesnil-Saint-Père, déformation de celle du Breuil. — La *Vierge* de Saint-Léger; son maniérisme spécial; la symétrie. — Autres types. — Les *Assomptions* de la collection de M. de Somzée, de Saint-André-lez-Troyes et de Saint-Ayoul de Provins; recherches de mouvement; caractère particulier des plis de l'atelier. — Maniérisme exacerbé.

L'église de Saint-Léger, petit village au sud de Troyes, renferme une statue de *Vierge* qui est un des types les plus caractéristiques d'un groupe important que nous avons pu reconstituer. C'est à ce monument que nous avons emprunté le nom de l'atelier, quoique la *Vierge* du Breuil (près d'Orbais, Marne), qui appartient à la même série et est supérieure à celle de Saint-Léger, eût peut-être mieux justifié cet honneur; mais, outre que quelque complication eût pu se produire du fait que cette statue du Breuil n'est plus à sa place originelle, il eût été assez étrange qu'un atelier aussi essentiellement troyen portât le nom d'une localité de la Brie [1]. Aussi bien le nom est de peu d'importance, puisque nous ne pouvons malheureusement savoir quel est le maître, d'un talent remarquable, qui a créé le type : les documents en effet sont, comme toujours, muets sur les monuments, et il ne s'agit que d'une simple étiquette. Un seul point nous apparaît clairement : nous avons affaire à un atelier fortement

1. On ignore comment cette statue est arrivée au Breuil, mais il est probable qu'il s'agit d'une commande faite par un personnage du lieu (dont on n'a pas retrouvé le nom) à un atelier troyen.

organisé, dont l'unité de style est certaine, et s'il demeure anonyme, c'est du moins un de ceux où nous pouvons suivre le plus nettement, et dans les séries les mieux graduées, la déformation du poncif original par des compagnons moins habiles : la diversité des mains se fond d'ailleurs dans la communauté de l'inspiration, et ce qui la caractérise, c'est un maniérisme exacerbé, mais non sans charme.

A vrai dire, la *Vierge* du Breuil (fig. 67) pourrait presque passer encore pour un modèle de sagesse. Recueillie au musée de Cluny, où la ténacité passionnée de Courajod lui trouva un abri, après l'avoir enlevée à un amateur qu'une vente illégale en avait fait le possesseur, elle a pris place entre les deux *Vertus* de Juliot, et son calme contraste avec la fougue de ses voisines. Le vieux fonds gothique demeure toujours sensible : gothique est l'attitude de la Vierge, droite et sans hanchement marqué, et son geste est celui de tant de statues que nous avons étudiées ; gothiques sont l'agencement général des draperies, la ceinture avec ses nœuds et son chapelet, les larges manches froncées, les longues boucles de cheveux sortant d'une résille emperlée, et jusqu'à ces deux petites mèches si caractéristiques qui de chaque côté de la raie retombent sur le front. Mais le maniérisme n'en est pas moins là, dans les brisures des plis, sorte d'encoches où s'est ingénié le ciseau de l'imagier ; dans certaines gentillesses, telles que cette façon d'ouvrir la chemisette de l'enfant et de faire voir le petit corps à travers la fente, bien que le peu de talent du sculpteur à traiter les nus n'eût pas dû l'engager à d'aussi périlleuses innovations ; dans la manière aussi dont est faite la main. Jadis la main, dans nos statues troyennes, était plutôt grande, solidement musclée, avec des doigts longs et forts ; elle n'en était pas moins élégante dans sa vigoureuse structure et paraissait bien celle d'une bourgeoise habituée au travail [1]. Avec le progrès des fausses élégances, elle s'affadit quelque peu et ici elle arrive, à force de mièvrerie, à une véritable déformation : le poignet se brise sous prétexte d'assouplissement ; sous ces rondeurs grasses que trouent seulement, aux phalanges, d'invraisemblables fossettes, ne joue plus aucun muscle, et ces doigts minces, incapables de saisir, minaudent à l'envi.

Si ces traits ne sont pas propres au seul atelier de Saint-Léger,

1. Le musée du Louvre a acquis de la collection Gréau un intéressant fragment : « une main tenant un vase à parfums » ; c'est un des plus jolis exemplaires que nous connaissions de ces mains « de transition ».

67 Cliché des auteurs

Musée de Cluny.
(Le Breuil-sous-Orbais). *Vierge*.

Haut. 0 m. 95. — Voir p. 206.

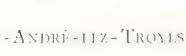
68 Cliché Mon. Hist.

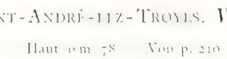
Saint-Léger. *Vierge*.

Peint. — Voir p. 208.



69 Cliché Lancelot





Saint-André-lez-Troyes. *Vierge*.

Haut. 0 m. 78. — Voir p. 210.

au contraire une certaine tendance à la symétrie est très caractéristique et ne se retrouve guère que dans les œuvres relevant de ce groupe; or c'est bien là aussi du maniérisme, car si le maniérisme est l'absence du naturel, rien de moins naturel et de plus voulu, rien de plus éloigné des traditions gothiques de fantaisie et d'imagination, que cette recherche d'un parallélisme tout factice entre les diverses parties d'une œuvre. A la vérité cette tendance se distingue à peine dans la Vierge du Breuil, et si elle ne devait pas prendre dans la suite un tel développement, au point de devenir vraiment le signe particulier de l'atelier, il n'y aurait guère d'intérêt à la signaler dans la disposition à peu près identique de ces longues mèches de cheveux bouclés sur chaque épaule et dans les correspondances, sur les côtés, de certains plis de la jupe et du manteau. Pourtant ici même l'on remarque cet arrangement si spécial des rubans de la ceinture qui se retrouve dans toute la série. La plupart des statues troyennes, nous le savons, portent des ceintures arrêtées d'ordinaire par devant au moyen de nœuds d'une extrême précision de dessin; un chapelet y est passé souvent et elles sont ornées parfois d'un bijou, mais presque toujours les bouts en sont coupés assez court. Dans tout le groupe de Saint-Léger, au contraire, ces bouts sont formés de rubans fort longs, qui ont ceci de très spécial que l'un et l'autre sont parfaitement symétriques et qu'ils épousent véritablement, en s'y appliquant avec une rigueur presque absolue, tous les plis de la jupe [1]. Rien évidemment ne peut, en bonne logique, justifier cet usage; il est absurde que des rubans flottant dans le costume réel soient sculptés aussi rigoureusement symétriques et qu'ils semblent collés au vêtement, mais on ne saurait douter que cette disposition n'ait été inspirée à l'imagier par une fausse recherche d'élégance, prélude de ces bizarres excès où se plaira la préciosité de ses successeurs.

En réalité, c'est plutôt un procès de tendance que nous faisons ici à la Vierge du Breuil, car il est difficile de réunir dans une plus juste mesure la noblesse décente de l'art traditionnel et la grâce plus recherchée de la période de transition. Il faut remarquer d'ailleurs

1. Nous devons noter qu'un procédé analogue se trouve dans le groupe de la *Visitation* de Saint-Jean de Troyes, à la *Sainte Savine* du portail de Saint-André-lez-Troyes, et à la *Sainte Marguerite* de Saint-Germain; ce sont presque les seules fois où nous l'ayons rencontré en dehors du groupe de Saint-Léger.

que la matière dont la statue est faite ajoute à son charme : c'est un marbre très fin, qui a pris en vieillissant un ton ambré, et où le sculpteur a pu obtenir des finesses que la pierre, même celle de Tonnerre, lui aurait très difficilement données; à plus forte raison ne les aurait-il pas trouvées dans cette craie champenoise où sont prises, pour des raisons d'économie sans doute et parce qu'on avait les matériaux sous la main, presque toutes nos statues troyennes. Le choix des matériaux semble, au reste, avoir été de tradition dans l'atelier, et c'est avec celui des Juliot, auquel on peut croire qu'il fut plus ou moins apparenté, le seul où le marbre ait été d'un usage à peu près constant.

Plusieurs des caractères que nous avons signalés dans la *Vierge* du Breuil se rencontrent dans celles d'Assencières (au nord-est de Troyes), mais on ne peut guère considérer cet ouvrage médiocre, et d'ailleurs lamentablement barbouillé, que comme un dérivé assez lointain de l'atelier; de même une très étrange statuette de *Vierge* exposée au Musée National Bavarois à Munich (n° 406) a peut-être été exécutée sous des influences analogues[1]. Quant à la *Vierge* de Mesnil-Saint-Père[2] (à l'est de Troyes) — nous n'avons dans ce groupe que des *Vierges* à citer, et l'on ne voit pas que l'atelier ait créé aucune autre figure, — ce n'est pas une œuvre d'art beaucoup plus remarquable; pourtant elle a ceci de curieux d'être une déformation presque exacte de la *Vierge* du Breuil. A la vérité le compagnon qui copie l'œuvre du maître ne la rend pas servilement, et les changements même qu'il y introduit sont intéressants; il développe conformément au goût du jour les tendances naturelles à l'atelier, chiffonne à plaisir les draperies qui dans son modèle étaient d'un dessin régulier, allonge les boucles de cheveux et les rubans de la ceinture, disposés plus symétriquement encore sur les épaules et sur la jupe, et trouve moyen d'ôter à son ouvrage, par ces très légères modifications, toute la grandeur de l'original. Il est rare que l'on puisse saisir sur le vif, aussi nettement qu'ici, la filiation de deux œuvres et l'accentuation par la copie de défauts à peine sensibles dans le modèle.

La *Vierge* de Saint-Léger-lez-Troyes[3] (fig. 68), qui donne son

1. L'administration du musée n'a malheureusement pu nous donner aucun renseignement sur la provenance de ce monument.
2. Phot. par Robert, n° 8741 du *Cat. mon. hist.*
3. Phot. par Robert, n° 8827 du *Cat. mon hist.*

nom à l'atelier, n'a pas dû, plus que la *Vierge* du Breuil, sortir des mains obscures de quelque imagier de second rang : Claude de Marisy, dont elle portait jadis les armes à son socle [1], était en situation de s'adresser aux bons faiseurs, et la statue elle-même sent son habile ouvrier. Elle est le type le plus caractéristique du groupe, et toutes les traces de maniérisme que nous avions notées dans la *Vierge* du Breuil vont s'accentuant ici de plus en plus. Nous n'insisterons pas sur cette nouveauté qui consiste à supprimer l'enfant : peut-être était-ce une condition imposée par le donateur, mais alors il rendit un mauvais service à l'atelier, car l'usage s'y introduisit de faire des Vierges sur ce modèle et l'on n'arriva pas à trouver pour les mains désormais vides un mouvement convenable; elles se joignirent, comme pour la prière, mais dans un geste singulièrement maladroit et prétentieux. Au reste, ce n'est là, après tout, qu'un détail, et le style général de la figure importe davantage; or il est impossible de n'être pas frappé, même au premier abord, de l'insistance mise par l'imagier à établir partout cette symétrie dont la *Vierge* du Breuil nous a donné un avant-goût. Là, à vrai dire, elle était déguisée encore : ici, elle s'étale, et le sculpteur se complaît si bien dans son mépris du naturel et de la simplicité, qu'il n'est aucun des accessoires même de la toilette qui échappe à son parallélisme implacable. Symétriques sont les grandes ondes des plis de la jupe sur le devant, symétriques les plis que forme sur les côtés la retombée du vêtement, symétriques les rubans de la ceinture toujours rigoureusement appliqués, symétriques enfin les boucles des cheveux sur les épaules, et cela avec une véritable puérilité, car il n'est pas une mèche aperçue à gauche sous la pèlerine, qui n'ait à droite, en même place, son exacte correspondance. On sent partout une volonté tendue à éviter ce qui pourrait sembler abandon ou fantaisie; et pourtant cette volonté n'a pas de grandeur; l'impression qui s'en dégage est de quelque chose de factice, et le maniérisme, pour plaisant qu'il puisse être — et nous reconnaissons volontiers que le monument est de fort agréable tenue, — en exclut la grâce naïve et l'émotion.

Cette tenue persiste dans une petite *Assomption* de la collection de M. de Somzée, à Bruxelles [2], qui est comme le prototype plus sage

1. Fichot, *Stat. mon.*, t. I, p. 446.
2. C'est M. Destrée, conservateur du Musée des arts décoratifs de Bruxelles, qui nous a signalé cette statuette; nous lui en exprimons ici tous nos remerciements.

de divers sujets analogues, à Saint-André-lez-Troyes et à Provins; mais c'est là une qualité qui ne tardera guère à disparaître, et, dans une *Vierge* que nous avons vue dans le commerce [1], les premiers éléments de la transformation sont sensibles. Une des qualités des premières œuvres de l'atelier de Saint-Léger était leur parfait équilibre, et ce dédain du hanchement est assez méritoire, au moment où les attitudes forcées devenaient de mode dans l'école; les *Vierges* du Breuil et de Saint-Léger sont droites sur leurs jambes, sans aucune recherche de mouvement et conformément à la pure tradition gothique; au contraire, avec celle que nous signalons, cet équilibre commence à se rompre. Nous avons observé déjà, dans la *Vierge* de Villemaur notamment, une certaine tendance à un croisement des jambes dont l'aspect est fort déplaisant; cette attitude, nous la retrouvons ici, atténuée, il est vrai, ou plutôt ébauchée, mais une fois adoptée, l'atelier ne la quittera plus, et les *Vierges* de Saint-André-lez-Troyes (fig. 69) et de Provins [2] l'exagèrent à plaisir; même une disposition de la draperie, sorte de ligne verticale dessinant la jambe gauche et qui, chose étrange, est déjà indiquée aux aux *Vierges* du Breuil et de Saint-Léger, accentue ce défaut, et il devient de telle sorte, que la *Vierge* de Saint-André, hanchée et dansante, l'estomac porté en avant et le buste légèrement renversé en arrière, forme comme le plus inattendu des arcs de cercle dans le retable où elle est aujourd'hui placée [3]. Un angelot sous ses pieds, elle paraît, il est vrai, monter au ciel, mais la raison n'est pas suffisante sans doute pour justifier l'instabilité de son équilibre [4].

En même temps les draperies, elles aussi, se déforment; mais elles ont ceci de particulier que, contrairement à ce que nous avons observé ailleurs, cette déformation ne consiste pas en chiffonnage, et que les plis se dessèchent au contraire, en conservant à la draperie

1. M. Levaillant, qui la possède encore actuellement, ne nous a pas donné l'autorisation de la photographier; nous regrettons de ne pouvoir la reproduire.

2. Phot. par Martin-Sabon, n° 1727 de son *Catalogue* (Giraudon, éd.).

3. Nous ne croyons pas que cette statuette ait fait originairement partie du retable; ses dimensions sont un peu exiguës pour la place qu'elle occupe, et elle est incontestablement de l'atelier de Saint-Léger, tandis que le retable doit être attribué à celui de Juliot. Au reste il a subi de telles transformations, sous prétexte de restauration, que cette addition n'est pas pour surprendre.

4. Les trois statuettes de Bruxelles, Saint-André et Provins, sont extrêmement semblables; aucun atelier troyen ne nous fournirait sans doute l'exemple d'aussi évidentes parentés et dans nul autre on ne peut suivre aussi nettement la déformation du poncif original.

toute la netteté du dessin. Déjà, on s'en souvient, nous avons remarqué dans la *Vierge* du Breuil la noblesse et la simplicité de ce dessin, à peine gâté par d'étranges cassures en forme d'encoches; à Saint-Léger la noblesse a disparu et ces ondes de plis parallèles sur le devant de la jupe ont quelque chose d'étriqué qui rappelle ceux dont la *Pitié* du Pavillon (fig. 65) nous avait donné un premier exemple; mais il n'y a plus même une cassure, et les plis, pour manquer complètement de style, n'en sont pas moins droits et conçus suivant les règles de la meilleure logique. Dans la *Vierge* que nous avons vue chez un marchand parisien, ils se boursouflent et entre chacune des ondes se creusent des sillons d'une inutile profondeur, mais là aussi point de chiffonnages ni de cassures, et même les statues de Saint-André et de Provins, qui sont celles où le maniérisme de l'atelier, peut-être même de toute l'école, s'exacerbe le plus précieusement, gardent ou à peu près, jusque dans leur excessive mièvrerie, la sobre construction de leurs plis.

Aussi bien, nous l'avons vu, le maniérisme prend-il des formes infiniment diverses; tantôt il se manifeste surtout dans le chiffonnage des plis, tantôt dans le hanchement exagéré, mais, quelque apparence qu'il revête, il a toujours pour résultat de rapetisser l'œuvre où il s'est infiltré. La convention qui imposa à l'imagier une invraisemblable symétrie a ôté toute grandeur à la *Vierge* de Saint-Léger; d'autres s'ajoutant à celle-là ont fait des statues de Saint-André et de Provins comme des poupées de marbre, où rien ne rappelle l'intime bonne grâce des *Vierges* de tradition gothique : des bijoux dans la coiffure et au cou, des dentelles et des crevés aux manches, des fronces et des tuyautages à la guimpe, sans compter les rubans et le chapelet, qui sert, lui aussi, de parure, elles se contournent dans leurs beaux atours jadis tout couverts d'or et de « fin azur » [1], et si, telles quelles, elles ont encore quelque agrément, si, surtout, on n'y peut découvrir heureusement aucune généralisation, ni rien de théâtral et de déclamatoire, la gravité et le caractère religieux ne s'en sont pas moins allés. A défaut même de l'attitude générale, la seule expression

1. La *Vièrge* de M. Levaillant et aussi celle de M. de Somzée ont gardé une dorure encore très visible sur les cheveux, les bords des vêtements et tous les accessoires; on trouve aussi dans la première des traces d'enduit coloré sur le visage, et il y a un peu de bleu au fond de quelques plis du manteau. Il est probable que toutes les autres statues de l'atelier, aujourd'hui badigeonnées, ou soigneusement lavées, étaient couvertes d'une polychromie analogue.

du visage suffirait à le marquer : tous sont en somme de construction assez analogue, ronds, les yeux à fleur de tête et le front bombé; c'est un type à part; mais tandis que les traits de la *Vierge* du Breuil sont franchement dessinés et très fermes, le sérieux en étant à peine adouci par le charme un peu voilé du regard, dans la *Vierge* de Saint-Léger, des fossettes avenantes apparaissent aux coins d'une bouche mignonne et sous des joues potelées, et l'on peut supposer que ces yeux, pour pudiquement baissés qu'ils soient vers les mains jointes, n'ont jamais connu la ferveur émue d'aucune prière. Enfin, à Saint-André et à Provins, les traits, amollis d'ailleurs et sans netteté, ont perdu toute expression, et ces airs penchés et confits en dévotion font presque prévoir les madones blanches et bleues confectionnées dans les modernes « sainteries ». C'est vraiment là l'aboutissement définitif du maniérisme; mais par bonheur, avant que l'école tout entière en arrive à cette déchéance, la route est encore longue, et nous avons plusieurs intéressantes étapes à parcourir.

CHAPITRE V

L'ATELIER DES JULIOT

I. Le type de l'atelier de transition. — L'évolution du gothique. — Juliot et Dominique; le genre d'italianisme de l'atelier. — Difficulté de fixer la personnalité du maître. — Origine de la famille. — Les premiers travaux de Juliot (1511-1524). — La pierre tombale d'Antoine Girard (1534). — Les retables (1535-1541). — Mentions diverses (1550-1560). — L'autel de Saint-Urbain. — La mort de Juliot. — Plusieurs imagiers du nom de Jacques Juliot. — Les autres Juliot : Hubert, François, Antoine. — Leurs travaux à Fontainebleau.

II. Le *Retable de Larrivour* (1539), pierre de touche pour l'œuvre de Juliot. — Ses débris au musée de Troyes. — Sa composition primitive. — Architecture « antique ». — La *Rencontre à la Porte dorée.* — Simplicité de la composition, des attitudes et des draperies. — Traditions gothiques et modes nouvelles. — Le retable de Saint-Nizier (1535?) — Le retable de Saint-André-lez-Troyes (1541). — Ses restaurations. — Analogies avec le style de Juliot. — Hypothèse d'influences flamandes.

III. Les bas-reliefs de la *Vie de saint Joachim* au presbytère de Saint-Nicolas de Troyes. — Survivances traditionnelles et influences nouvelles. — *Saint Christophe et Saint Georges.* — Particularités architecturales caractéristiques. — Progrès de l'italianisme.

L'*Autel de la Communion* de Saint-Jean-au-Marché. — Sa popularité. — Histoire de ses bas-reliefs. — Attributions et dates diverses. — Raisons de les attribuer à Juliot. — La *Cène*. — Le *Lavement des pieds.* — Le *Repentir de Judas.* — Leur dose d'italianisme; souvenirs gothiques.

Le *Trépassement de la Vierge* de la collection Gréau. — Fausse attribution à Gentil. — Question de dates. — Comparaison avec les œuvres de Juliot.

La *Nativité* de Saint-Nicolas.

IV. Les statuettes du musée de Cluny, des collections Schiff et R. Koechlin, et du musée de Troyes. — Saintes et allégories. — Leurs rapports avec l'atelier.

Ouvrages étrangers à l'atelier, mais résistant à l'influence de Dominique. — Les portraits : le chanoine Bréjard, à Mussy-sur-Seine (1549). — L'*Apparition du Christ* à Vallant-Saint-Georges; les diverses figures de ce morceau. — Mélanges de styles et chances d'erreurs.

I

Les Juliot.

L'atelier des Juliot a été, semble-t-il, le plus important de tous les ateliers troyens de la période de transition. Jacques Juliot, son fonda-

teur, nous apparaît dans les comptes comme l'un des plus notables parmi les imagiers de la ville; il est le plus imposé de tous et marche, aux jours de fête, à la tête de la corporation; d'autres Juliot, qui furent peut-être ses fils et sans doute ses élèves et collaborateurs, ne tinrent pas un moindre rang dans la cité durant la longue vieillesse du maître, et la dynastie connut plus de soixante ans de prospérité. Mais à nos yeux Jacques Juliot a sur tous ses contemporains l'avantage de vivre pour nous autrement que par de froides mentions des registres de comptes; tandis que la plupart des imagiers sont aujourd'hui privés de leurs œuvres et que presque toutes les œuvres demeurent anonymes, à peine groupées parfois sous un nom d'emprunt, comme celui de la *Sainte Marthe* ou celui de *Saint-Léger*, nous avons de Juliot au moins un ouvrage authentique, et celui-là est assez typique pour permettre de reconstituer véritablement l'atelier et d'avoir un aperçu de son développement.

Nul atelier ne saurait donner une idée plus favorable de l'école troyenne à ce moment, et l'on en peut considérer les ouvrages comme les plus caractéristiques de notre seconde période. Ce n'est pas à dire pourtant qu'ils doivent être pris pour le type unique de l'art de transition et qu'ils le résument absolument. Plusieurs des traits que nous notions dans le peuple de statues sans état civil dont nous avons analysé les tendances, ne se retrouvent point ou se distinguent à peine dans l'atelier de Jacques Juliot; de même certaines particularités de sa manière sont étrangères aux habitudes de ses confrères, et son originalité contredit parfois des constatations, qui, à l'égard d'autres, paraissaient le plus sûrement établies. C'est que, tout en travaillant sur le même fonds que les imagiers de Troyes, ses contemporains, il dosait autrement les divers éléments qui entraient dans son art, et qu'il combinait à sa façon ce qu'il prenait dans les vieilles traditions — apprises jadis aux côtés de Jean Gailde, de Jacques Bachot et de Nicolas Haslin, — avec ce que lui donnait la pénétration des influences nouvelles. En vérité, il semble bien qu'à celles-là, à cet italianisme ambiant qui s'infiltrait dans l'école, il ait fait d'abord la part plus petite; alors que tant de sculpteurs se hâtaient vers les nouveautés et se laissaient absorber par elles, c'est plutôt au lent et graduel développement des tendances naturelles de l'école que s'abandonna Juliot, et s'il arriva au maniérisme comme les autres, ce fut, si l'on peut dire, par son propre chemin. C'est là ce

qui donne à ses œuvres leur caractère particulier : le retable de Larrivour (1539) n'emprunte aux modes nouvelles que ce qu'il faut pour ne pas détonner et pour demeurer au goût du jour, et il tire la plus grande part de son charme des mêmes qualités foncières, développées, il est vrai, ou plutôt transformées, qui avaient fait celui du retable tout gothique de la Chapelle des morts à Ervy.

Pourtant il n'était pas possible que l'italianisme prît pied à Troyes aussi solidement qu'il fit, sans influencer à la longue même cet atelier. Ce qui prouve d'ailleurs la robuste constitution artistique de Juliot, c'est que, tout en renonçant sur ses vieux jours à quelques-uns des principes traditionnels qui l'avaient toute sa vie inspiré, il n'ait jamais consenti, au rebours de la plupart des imagiers troyens, à laisser absorber sa personnalité par la jeune gloire de Dominique Florentin. Alors que presque tous rivalisaient dans l'imitation des procédés du nouveau venu, qu'ils acceptaient son hégémonie et se mettaient sous ses ordres dans les circonstances les plus solennelles, comme les entrées royales de 1548 et de 1564, seul ou presque seul le vieux maître maintenait jusque dans ses derniers ouvrages quelque chose de son goût essentiellement français, et il se refusait à recevoir la loi du Florentin : quelles qu'eussent été les relations d'Hubert Juliot et de Dominique à Fontainebleau et plus tard à Polisy, le nom d'aucun Juliot ne figure parmi les ouvriers qui travaillèrent sous lui. Atteint par la contagion, l'atelier finit bien par introduire dans son art certaines des conventions d'outre-monts; la « tête d'expression » y devint trop souvent en honneur et il prit pour les gesticulations désordonnées ou même théâtrales un goût malencontreux; mais toujours la recherche du pittoresque, du détail précis, lui demeura chère, et malgré la généralisation qui, sous l'action de Dominique, gagnait du terrain, il revint, chaque fois qu'il le put, à ces costumes familiers qui avaient charmé ses débuts. La longue éducation gothique de son fondateur favorisait assurément cette ténacité, et sa fidélité à des traditions d'autrefois était sans doute plus instinctive que raisonnée; nous ne devons pas moins lui savoir beaucoup de gré de sa résistance à l'invasion de l'art du Florentin : non seulement parce que les œuvres qu'il produisit ainsi sont toujours intéressantes et parfois charmantes, mais parce qu'il lui fallut, pour maintenir son originalité au milieu des banalités ambiantes,

un talent peut-être supérieur encore aux monuments qu'il en a laissés.

Malheureusement, si l'œuvre de Jacques Juliot et de son atelier peut être déterminée avec quelque précision, sa personnalité, même après les savantes recherches de M. Babeau [1], demeure singulièrement difficile à dégager. Ce n'est pas que les documents nous manquent ; ils sont nombreux au contraire et nous fournissent beaucoup de renseignements utiles ; mais sur certains points, et non des moindres, ils paraissent malaisément conciliables entre eux. C'est ainsi que la pierre tombale de Jacques Juliot, qui subsiste encore à Saint-Urbain, le fait mourir en 1567 ; or un document non moins irréfutable paraît le donner pour mort dès 1562. Ce point spécial importe assez peu, il est vrai, mais il en est d'autres, plus considérables, qui sont tout aussi obscurs. Est-il bien vraisemblable qu'un imagier qui travaillait dès 1511 — c'est la première fois que le nom de Juliot paraît dans les comptes — et touchait dès lors des salaires qui ne sont plus ceux d'un simple compagnon (79 livres tournois, soit 3 500 francs environ) [2], besogne encore en 1562? Le fait n'est pas impossible, et à quatre-vingts ans un sculpteur peut encore entreprendre de tailler un retable, surtout si, comme dans l'espèce, c'est de son propre tombeau qu'il s'agit ; mais le cas est rare, et l'idée vient naturellement que cette longue activité pourrait bien se partager entre plusieurs imagiers du même nom. En effet, nous connaissons par les comptes l'existence d'au moins deux Jacques Juliot, l'aîné et le jeune ; seulement ce dédoublement ne tranche pas la difficulté, car c'est bien l'aîné qui meurt en 1562 ou 1567. D'autres problèmes analogues se présentent qui ne sont pas moins embarrassants, mais de toutes les hypothèses que l'on a faites pour en venir à bout, aucune ne nous a paru concluante, et nous-mêmes reconnaissons l'incapacité où nous sommes d'éclairer cette question de la personnalité de Juliot. Aussi bien, sans nous attacher à faire un départ aujourd'hui impossible entre les divers imagiers de ce nom et à déterminer l'œuvre des uns et des autres, est-ce à l'étude de l'atelier pris dans son ensemble que nous nous en tiendrons : c'est Jacques Juliot, son fondateur, qui, on

1. M. Babeau a écrit sur Jacques Juliot des pages très fines, et sur la plupart des points, on le verra, nous nous rallions absolument à ses conclusions. *Jacques Juliot et les bas-reliefs de l'église Saint-Jean de Troyes* (*Ann. Aube*, 1886).

2. La difficulté avait frappé M. Babeau dès ses premières recherches, dans *les Prédécesseurs de Gentil* (*Ann. Aube*, 1879), p. 63.

n'en saurait douter, l'a marqué de sa forte empreinte; ses collaborateurs ont été nombreux, il est vrai, mais c'est toujours son esprit qui les animait, et si plusieurs des monuments qui subsistent doivent sans doute leur être attribués, on n'en peut pas moins dégager à travers eux quelque chose du caractère de Jacques Juliot lui-même.

Les Juliot[1] étaient connus à Troyes fort honorablement depuis le commencement du xve siècle. Un Thibaut Juliot était en 1410 marguillier de Saint-Jean, ce qui implique une certaine aisance, et un autre, Colot Juilliot[2], remplissait les mêmes fonctions en 1441. Un troisième, Guillaume Jolyot, avait été élu en 1479 pour faire partie des 48 ménagers réclamés par Louis XI à la ville, afin d'aller repeupler Franchise (Arras), dont les habitants avaient été expulsés; il était épicier et mercier, mais assez gros marchand sans doute, puisque, l'année suivante, quand il fallut donner des indemnités ou des secours à ces malheureux dénués de tout dans leur nouvelle patrie, il ne reçut pas moins de 200 livres (près de 6 500 francs d'aujourd'hui), alors que les autres en obtenaient tout au plus 100; à la vérité, disaient les commissaires enquêteurs dans leur rapport — et c'est une explication de leur largesse, — « il a fort mauvaise tête et peut émouvoir une grande quantité de peuple »[3]. Quelles étaient les relations de parenté de ces gens avec nos Juliot? Nous l'ignorons; mais il est vraisemblable que le Jacquinot ou Jacquot Juliot qui figure sur le rôle des contributions en 1489 et en 1496 était le père de l'imagier, premier du nom. On ne dit pas quel était son métier[4].

Les travaux de l'atelier au commencement du xvie siècle sont mal connus, mais il devait être bien achalandé, car dès 1511 Jacques Juliot, nous l'avons dit, exécute un travail important pour la fabrique de Saint-Jean. Les comptes nous apprennent qu'il avait « retaillé la..... table (de l'autel Notre-Dame) et enrichi de brodures et autre ouvraige »,

1. M. Babeau, dans son important article sur Jacques Juliot (*Annuaire de l'Aube*, 1886), a réuni tout ce que l'on savait de cette famille et il a ajouté aux recherches de ses prédécesseurs beaucoup de découvertes qui lui sont personnelles. Tous les faits ou chiffres que nous citerons sans en indiquer la source auront été empruntés par nous au travail de M. Babeau. — Le nom de Juliot s'orthographiait Julyot, Jullyot, Julliot, Juilliot, Jolyot, Jélyot, Julleau.

2. Assier, *Comptes de Saint-Jean*, p. 9.

3. Boutiot, *Hist. de Troyes*, t. III, p. 129.

4. Une famille Julyot travaillait à Besançon, dans le premier tiers du xvie siècle, à des ouvrages de hucherie; nous ne savons si des relations de parenté existaient entre ces Julyot et ceux de Troyes. J. Gauthier, *la Sculpture sur bois en Franche-Comté au XVe et au XVIe siècle* (*Réunion des soc. des Beaux-Arts des Dép.*, 1895), p. 805-815.

« fait deux parquetz de pierre à plusieurs ymaiges eslevez mis par hault aux deux boutz de la dicte table, et fait un entrepied sous la grand N. D. et anges estans au-dessus[1] » ; il s'agit là surtout, il est vrai, d'une restauration, mais d'une restauration considérable, puisqu'elle coûta 79 livres 15 sous (environ 2600 francs d'aujourd'hui). C'est d'ailleurs un des bons peintres-imagiers d'alors, Nicolas II Cordonnier, qui fut chargé de dorer le retable[2]. En même temps, l'atelier était en relations avec Gailde, et c'est même à propos du jubé de la Madeleine que le nom de Juliot paraît pour la première fois dans les comptes : en 1508, un certain Nicolas Juliot, maçon, travaillait sur les chantiers de l'église, moyennant un salaire quotidien de 2 sous 6 deniers (environ 4 fr. 10), et quelques années plus tard, en 1516, nous voyons Jacques Juliot en affaire avec la fabrique, lui vendant « quatre petitz blocz de pierre de Tonnerre » pour le portail ; le lot lui fut payé 59 livres (environ 1 900 francs)[3]. En 1524, il fournit une pierre tombale de marbre noir gravée, pour la sépulture de François Seguin, chanoine de Saint-Pierre : les écussons aux armes du défunt avaient été peints par Jacques Passot, ce qui prouve que les exécuteurs testamentaires s'étaient adressés aux bons faiseurs ; le prix payé à Juliot fut de 65 livres tournois[4] (2 100 francs environ). L'imagier est d'ailleurs un personnage d'une certaine importance, puisque ses impositions s'élèvent, cette même année 1524, à 12 livres tournois (soit 384 francs environ).

Cependant plusieurs années se passent sans qu'on entende parler de Juliot[5] et il faut arriver jusqu'à 1534 pour retrouver sa trace ; mais il semble que dès lors l'atelier avait atteint un haut degré de prospérité ; non seulement c'est à lui qu'est commandée la pierre tombale d'Antoine Girard, pour être placée devant le maître-autel de la riche église de Montier-la-Celle, dont l'abbé achevait la construction quand il mourut[6] (1534), mais nous savons qu'au moment de l'en-

1. Assier, *Comptes de Saint-Jean*, p. 23.
2. *Ibid.*, p. 29.
3. Assier, *Comptes de la Madeleine*, p. 41 et 48, et *Arts et artistes*, p. 145.
4. « A Jaques Juliot, tailleur d'ymaiges, demorant à Troyes, pour l'achapt d'une tombe de marbre... aussi pour l'avoir fait graver. » D'Arbois de Jubainville et André, *Inv. arch. Aube*, série G, t. II, p. 33.
5. Notons pourtant dans les comptes du chapitre de la cathédrale, publiés par MM. d'Arbois de Jubainville et F. André (*Inv. arch. de l'Aube*, série G, t. II, p. 153), une allusion, en date de 1532, à Jacques Juliot, à propos d'une maison « où pend pour enseigne l'ymage saincte Barbe et qui joint la sienne, rue Moyenne ».
6. Grosley, *Mém. hist.*, t. II, p. 330, et Arnaud, *Voy. arch.*, p. 15. — Cette pierre a été

trée à Troyes de la reine Éléonore et de ses enfants, Juliot marchait dans le cortège à la tête des vingt-sept « peintres, libraires, enlumineurs, tailleurs d'images et brodeurs », et que, seul avec un libraire, il portait des vêtements de satin, tandis que tous ses confrères étaient en simple taffetas[1].

A partir de ce moment, et pour quelque temps, les renseignements abondent sur Jacques Juliot dans les comptes; ces renseignements, à la vérité, ne sont pas bien topiques, mais ils nous le montrent toujours tenant dans la cité un rang très honorable. Deux fois, en 1535 et en 1539, ses enfants sont parrains dans la famille Pothier, l'une des dynasties de peintres les plus considérées de Troyes, et lui-même est marguillier, dès 1540, de la paroisse de Saint-Urbain[2], sur laquelle il habitait, rue Moyenne, depuis 1516 au moins[3]. C'est alors aussi, semble-t-il, le moment de la plus grande activité de l'atelier; les retables que nous possédons datent notamment de ces années fécondes. Le retable de Saint-Nizier, dont un débris subsiste aujourd'hui au musée de Troyes[4], est attribué par Courtalon[5] à 1535, et si son dire ne saurait suffire à le faire donner à Juliot, le style du monument, dont les ressemblances avec le retable de Larrivour avaient déjà frappé Grosley[6], témoigne évidemment de l'influence directe du maître et de quel atelier il provient. De 1537 était la pierre tombale de Jacques Turquain, chanoine de Saint-Pierre[7], et de 1539 est le retable de Larrivour, dont les

recueillie récemment au musée de Troyes, mais elle est en si mauvais état qu'il est difficile de l'apprécier. Elle est en marbre noir, jadis incrusté de marbre blanc pour les visage, mains, crosse, pour l'église votive que tenait l'abbé, les inscriptions du tour et les angelots du haut; les incrustations ont été arrachées et il ne subsiste que la dalle toute nue. Cette dalle, telle qu'elle est, est intéressante pourtant, car on y remarque un système de colonnettes appliquées sur pilastres qui se retrouve dans la plupart des retables de l'atelier, et augmente encore les vraisemblances de l'attribution à Juliot de ces retables. La décoration de la pierre est d'ailleurs dans le goût nouveau, avec rinceaux à l'italienne et cornes d'abondance. Une pierre avec des colonnettes assez analogues se voit à la Madeleine (tombe d'Isabelle Molé, † 1545), rep. dans Fichot, *Stat. mon.*, t. IV, pl. vi.

1. Babeau, *les Rois de France à Troyes*, p. 38. C'est à lui que l'on acheta, pour en faire présent à la reine, six muids de vin blanc de Bar-sur-Aube, qu'il tenait dans sa maison. Babeau, *Jacques Juliot*, p. 99.

2. Babeau, *Jacques Juliot*, p. 99.

3. Assier, *Comptes de la Madeleine*, p. 48.

4. N° 262 du *Cat. d'arch. monumentale*.

5. *Top. troy.*, t. II, p. 264. « Le monument n'est pas de Gentil et Dominique; l'auteur est Juliot, tailleur d'images. »

6. Grosley, *Mém. hist.*, t. II, p. 272.

7. Voici le texte de payement : « A esté payé à Jacques Juliot, tailleur d'hymages, la somme de 23 l. 15 s.t. pour une tumbe de pierre bordée de marbre noir et les visaiges et mains d'alebastre blanc, laquelle tumbe du congie de Mgrs de la dicte église a esté

fragments sont au musée de Troyes, donnés par feu M. Julien Gréau ; cette œuvre est, avec quelques morceaux de Dominique Florentin, l'une des seules de toute la sculpture troyenne qui aient leur état civil en règle ; car, si l'original même du traité passé entre le prieur de l'abbaye et Jacques Juliot a disparu, le témoignage de Grosley, qui l'a eu entre les mains [1], en peut sans doute tenir lieu. Enfin le retable de Saint-André-lez-Troyes est daté de 1541 ; à vrai dire il est anonyme et aucun document n'établit ses origines, mais il est trop voisin des précédents par sa composition et par son style pour que, même restauré et prétentieusement rebadigeonné comme il est aujourd'hui, on hésite à le classer comme une production de l'atelier des Juliot.

Rien ne permet de croire qu'une aussi active production se soit brusquement interrompue à ce moment ; mais dès lors, et pour quinze ans, les comptes sont muets. Nous voyons bien, en 1550, Juliot traiter avec le chapitre de la cathédrale au sujet d'une maison rue Moyenne [2]; nous le retrouvons en 1552 sur les registres des impôts, où il est inscrit pour 35 livres (420 francs environ) [3] ; mais, quant à son activité artistique, les documents ne nous en laissent rien soupçonner; il faut arriver, pour en rencontrer une trace, à 1556 et 1557, et encore n'est-ce la date que de la fourniture de deux pierres tombales [4]. C'est en 1560 seulement qu'il est de nouveau question d'un

mise et posée sur le corps du dict deffunct » (1537). *Collection des principaux obituaires et confraternités du diocèse de Troyes*, publ. par l'abbé Lalore, dans les *Documents inédits publiés par la Soc. acad. de l'Aube*, t. II, 1882, in-8, p. 203; MM. d'Arbois de Jubainville et André donnent pour cette pierre la date de 1539 et le prix de 24 l. 15 s. (*Inv. Arch. Aube*, série G, t. II, p. 34).

1. « Cette recherche (sur l'histoire des monuments de Troyes) m'a procuré de la part de M. le prieur de Larrivour l'original du traité passé en 1539 entre cette maison et Jacques Juliot, marchand tailleur d'images à Troyes, pour le retable dont il est parlé plus bas à l'article de Saint-Nizier. Après avoir déchiffré ce traité, qui est à peine lisible, j'en ai fait passer des copies à ceux qui forment des recueils sur ces objets, en les invitant à rassembler tous les documents relatifs à notre école troyenne. » (*Mém. hist.*, t. II, p. 247.) La phrase n'est pas claire et prête à l'équivoque, mais il est évident que l'abbaye de Larrivour n'a pas eu dans son chartrier le contrat de commande du retable de Saint-Nizier, et que c'est de celui de Larrivour même qu'il s'agit. Au reste c'est ce qui ressort du passage de Grosley relatif à Saint-Nizier : « Cette pièce, dit-il, d'albâtre orientale (*sic*), est d'une moindre proportion, de la même main, du même goût et de la même beauté que le retable de l'abbé de Larrivour ». (*Ibid.*, p. 272.) Il ne saurait donc y avoir aucun doute.

2. D'Arbois de Jubainville et F. André, *Inv. arch. Aube*, série G., t. II, p. 253.

3. Babeau, *Jacques Juliot*, p. 99.

4. Voici le texte relatif à ces deux morceaux :

« Compte de l'exécution testamentaire de Jean d'Orge : « Payé à Jacques Juliot, marchand tailleur de pierres, la somme de 57 l. 12 s. en 22 escuz soleil à 48 s. t. pièce, pour une tumbe de pierre de marbre noir de longueur de six piedz et demy, ou trois piedz

travail important ; il ne s'agit de rien moins que de l'offre de l'imagier de faire à ses frais le grand autel de Saint-Urbain, en échange d'une tombe dans le chœur pour lui et sa femme, d'un service anniversaire et d'une mention spéciale dans les prières du dimanche [1].

Ce monument devait être considérable, à en juger par son estimation au prix de 300 écus soleil, soit plus de 10 000 francs d'aujourd'hui, et bien que nous n'ayons plus aucun renseignement sur lui, si ce n'est qu'il représentait l'*Histoire de saint Grégoire* et était d'albâtre et de jaspe enrichi d'or fin, il prouve au moins que Juliot était un homme puissamment riche : peu de marchands, fussent-ils qualifiés comme lui de noble homme, auraient pu se donner le luxe d'offrir à une église un autel d'une telle valeur. Ce beau « tableau », à la vérité, ne paraît pas avoir été terminé par Juliot lui-même. L'acceptation de l'offre par « Messieurs » est du 3 mars 1560 ; mais deux ans après, le 17 août 1562, l'ouvrage n'était pas livré, et, l'imagier se trouvant sans doute fort malade, il fallait faire avec lui une transaction : moyennant 200 livres (2 400 francs) et la remise des matériaux déjà acquis, tels que marbre et jaspe, ainsi que des parties achevées, le chapitre s'engageait à le tenir quitte, s'il ne pouvait terminer son œuvre. Or c'est ce qui dut arriver, car huit jours après, le 25 août, un autre acte mentionne la lecture faite au chapitre d'une clause de son testament, et Jacques Juliot le jeune, avec Jean

et demy environ de largeur, par marché faict avec le dit Juliot du xv[e] mars 1556 ». *Collection des principaux obituaires et confraternités du diocèse de Troyes*, publiés par l'abbé Lalore (*Docum. inédits, publ. par la Soc. acad. de l'Aube*, 1882, in-8), p. 137.

« A Jacques Julliot, tailleur d'images, pour une tumbe de pierre dure pour apposer sur le lieu de la sépulture dudict deffunct (Claude Protat, chanoine de Saint-Etienne, † 1557), payé six escuz soleil a quarante huict solz t. pièce, valant 14 l. 8 s. t. » — (*Ibid.*, p. 321.)

1. Du lundy III[e] mars V[e] LX. — « Sur la requête de Jacques Juliot, Messieurs luy ont accordé qu'il soit mys avec sa femme après son décès en la prière qui se faict par chacun dymanche en ceste église, et d'estre inhumé au cueur d'icelle, et apposer sur sa fosse une tumbe de marbre de quatre piedzs et demy en quadrature, après sa mort luy sera célébré ung aniversaire perpétuel par chacun an au cueur de ceste église, en donnant par luy une table d'hostel au grand ostel de ceste église de allebastre et jaspe enrichye de fin or où il apartiendra estre, et les huys et ventaulx de la fermeture d'icelle estre peinctz et historiez par dehors de l'ystoire sainct Grégoire et par dedans le champ des huys semé de fleurs de lys d'or en champ d'azur, le tout selon le portraict qu'il a donné au chapitre et qui sera sygné de notaires royaux, à charge touteffois qu'il s'obligera et les siens de rendre dedans ung an et demy la dicte table faicte et parfaicte, assise aud. cueur. Laquelle table sera estimée et pourra valoir, au dire de ouvriers à ce congnoissant, la somme de trois cens escus d'or soleil ou envyron (10 800 fr.) et encor de donner la somme de cent ou siz vingt livres (1 200 et 1 440 fr.), pour une foys pour fonder ledict aniversaire, et qu'il se célébrera une foys l'an au jour qu'il déceddera ou le plus tost après ou devant à la commodité de messieurs. »

beau, *Jacques Juliot*, *ibid.*, p. 108-109.)

Lauvergnat, gendre du sculpteur, s'obligeaient à donner la table d'autel. On devrait conclure de cette pièce que Jacques Juliot était mort entre le 17 et le 25 août de cette année 1562[1]. Mais comme rien de ce qui le concerne ne saurait être simple et clair, l'inscription de sa pierre tombale, encore aujourd'hui au chœur de Saint-Urbain, ne le fait mourir que le 12 novembre 1567[2], de telle sorte que la date de son décès, nous l'avons dit dès le début, est aussi incertaine que le reste de son existence[3].

Sans doute, à première vue, il n'y paraît pas trop; mais on ne doit pas oublier que nous avons donné à Jacques Juliot, à « Jacques

1. Du Lundy xvii[e] aoust v[c]lxii. — « Ont commis messieurs le thesaurier et Mareschault pour parler à Jaques Juliot, marriglier de céans, et luy dire que s'il veult nantyr ès mains de Messieurs le marbre et jaspe duquel il entend faire la table du grand aultel de ceste église et encor la somme de deux cens livres (2 400 fr.) pour ayder à la parfaire et s'obligera du reste de la parfaire, ou du moins qu'il nantissait le dit marbre et jaspe et s'oblige de la faire ou faire faire à ses despens, en ce faisant, Messieurs permettront aud. Julyot d'estre inhumé au cueur de lad. église et qu'il avec sa femme seroit mys en la prière du dimanche qu'il se fait à la procession de ceste église. — Messieurs ont alloué à Monsr Mareschault, sindic, la somme de quinze solz tournois pour une consultation de la dite table. »

Du mardi xxv[e] aoust v[c]lxii. — « Messieurs ont ouy la lecture de la clause testamentaire de Jaques Julyot, sur laquelle ont accordé audict Juliot estre inhumé au cueur de ceste église et estre mys avec sa femme en la prière qui se faict par chascun dymanche après la procession, à charge que Jaques Juliot le jeune et Jean Lauvergnat s'obligeront de donner la table d'aultel mentionnée aud. testament l'un pour l'aultre et chascun pour le tout, sans division, et du surplus de sa requeste pour la survivance de luy et du plus aisnel de ses fils de l'office de mariglier sont remis à Monsieur le doyan. » En marge sont écrits, d'une autre main, ces mots : *Testament de feu* Jacques Julyot. (Babeau, *Jacques Juliot, ibid.*, p. 109-110.)

La seule hypothèse admissible serait que le mot *testament* fût employé ici dans un sens différent de celui qu'il a aujourd'hui, comme par exemple dans le « compte présenté à Henri de Lorraine, évêque de Metz,... des recettes et dépenses faites par lui pour l'exécution du *testament* du dit évêque depuis le 1[er] octobre 1495 jusqu'au 2 décembre 1500. » (Voir plus haut, p. 77.) Mais le contexte rend ici cette explication peu satisfaisante.

2. « Cy gist noble hōme Jaques Juliot Maistre sculpteur et marrigl. de ceans lequel a donne la table du grād hostel. Il deceda le xii[e] jo[r] de novēbre 1567. Priez po[r] les trespassez. » — Méchin (*les Pierres tombales de Saint-Urbain*, *Mém. Soc. acad.*, 1879, p. 196) a imprimé par erreur 1576. Il faut noter aussi la faute d'impression de M. l'abbé Lalore dans les pièces justificatives de ses *Principaux obituaires*, p. 380 : il donne 1575. Il n'y a là qu'une erreur; mais ce qui est embarrassant et complique encore la question, c'est la mention suivante de l'obituaire de Saint-Urbain : « *13 novembre.* Anniversaire de noble homme Jacques Juliot, maître-sculpteur et marguillier de cette église. Il décéda le 12 de ce mois en 1578 (*sic*) et est enterré sous sa tombe devant l'entrée du chœur. C'est lui qui a sculpté le retable du maître-autel. » Il est vrai que le document a été rédigé en 1711, ce qui lui ôte beaucoup de sa valeur. Lalore, *Documents inédits publiés par la Société académique de l'Aube*, t. II, *Coll. des principaux obituaires*, p. 354.

3. Arnaud a publié dans les *Antiquités de la ville de Troyes*, Troyes, 1842, in-fol. (pl. 4) un soi-disant portrait de Juliot, d'après un vitrail passé depuis dans la collection de M. Vialard de Marris (Jaquot, *Artistes troyens*, p. 266), où le sculpteur serait représenté jouant du violon. M. Babeau fait très justement remarquer que malgré le nom de Juliot écrit à côté, il ne peut s'agir de l'imagier, dont le violon ne saurait vraiment passer pour l'attribut.

Juliot l'esné », comme disent les comptes, tout ce que nous avons trouvé se rattachant à l'atelier. Or il faut nommer, à leur tour, les imagiers de son nom qui vraisemblablement besognaient sous sa direction. Notre Jacques Juliot avait été marié, et la pierre tombale de Marguerite Rogier, sa femme († 1552), existait aux Jacobins[1]; sans doute, malgré son grand âge, s'était-il remarié, puisqu'on le voit stipulant en 1560 que sa femme sera inhumée avec lui à Saint-Urbain; mais si nous savons qu'il fut père d'une fille — c'est elle qui avait épousé Jean Lauvergnat[2], — il est impossible d'être assuré qu'il eut des fils et de retrouver quels liens de parenté ont avec lui les divers Juliot des comptes, Jacques, Hubert, François, Antoine, pour ne citer que ceux qui suivirent sa carrière.

Jacques Juliot « le jeune » ou « le fils Jacques Julyot », apparaît pour la première fois en 1535, comme parrain d'un des fils du peintre Louis Pothier[3]. M. Babeau en fait un frère de notre « Jacques Juliot l'esné » et rien ne contredit cette hypothèse; mais il en serait aussi bien le fils, car il semble lui avoir survécu, puisque c'est lui qui règle en 1562 la question du retable promis au chapitre de Saint-Urbain. Quoi qu'il en soit, Jacques Juliot le jeune fit partie du premier groupe de Troyens qui alla travailler sur les chantiers de Fontainebleau, et on l'y retrouve, à des dates qu'il est difficile de préciser, entre 1537 et 1540 et entre 1540 et 1550. A quelle besogne exactement est-il occupé? Nous l'ignorons; mais on le voit gagner, comme peintre et comme imagier, tantôt 20 sols (environ 19 fr.) par jour, tantôt 14 livres (environ 250 fr.) par mois[4], salaire égal à celui des meilleurs d'entre les émigrés troyens, égal même à celui de Dominique Florentin dans ses commencements. A la vérité, les comptes des bâtiments du roi ne disent pas qu'il s'agit ici de Juliot le jeune, et c'est l'aîné que quelques auteurs ont voulu faire collaborer sur les chantiers royaux avec le Primatice[5]; mais, abstraction faite même de toutes les raisons d'art qui s'opposent à faire de notre Juliot un italianisant et l'un des importateurs à Troyes de cet italianisme

1. Selon Grosley, *Mém. hist.*, t. II, p. 247; M. Babeau dit « aux Cordeliers ».
2. Babeau, *Jacques Juliot*, *ibid.*, p. 110. Est-ce celle qui se nommait Magdeleine et qui fut marraine en 1539? Rondot, *les Peintres du nom de Pothier* (*Rev. art. fr.*, 1886, p. 349).
3. Rondot, *les Pothier*, p. 330.
4. De Laborde, *Renaissance des Arts*, t. I, p. 405 et 423.
5. Rondot, *les Pothier*, p. 339, en note.

auquel lui-même ne se soumit jamais complètement, nous aurions quelque peine à admettre le départ à l'aventure du chef d'un des ateliers les plus puissants de la ville, et cela au moment même où il exécutait quelques-uns de ses plus importants ouvrages : le retable de Larrivour, on s'en souvient, est de 1539, et celui de Saint-André de 1541 [1]. En tout cas, dès 1544, Jacques Juliot le jeune était rentré dans sa ville natale; il y était marié, et faisait baptiser à la Madeleine, sa paroisse [2], un fils dont Marguerite Rogier, la femme de Jacques Juliot l'aîné, était la marraine. Ses affaires ne tardèrent pas à prospérer et l'on peut croire qu'il était devenu un utile collaborateur de l'atelier, puisqu'en 1552 il payait 27 livres 10 sous (environ 330 fr.) de contributions, alors que l'aîné n'était pas marqué au rôle pour plus de 35 livres (420 fr. environ). Vers cette même époque, en 1553 ou 1554, il quitte la ville. Pour quelle cause? Nous l'ignorons; en tout cas, il était de retour quelques années après, car si, comme il se peut, ce n'est pas sa femme, mais celle de l'aîné qui quêtait en 1562 à Saint-Remy, c'est bien lui qui, cette même année, traitait avec *Messieurs* de Saint-Urbain l'affaire du retable promis par l'autre Jacques Juliot [3].

Les autres Juliot qui exercèrent la profession d'imagier, Hubert, François et Antoine, sont très peu connus, et pour ce qui est des deux derniers tout au moins, leur nom ne nous serait pas parvenu, s'ils n'avaient, comme Jacques Juliot le jeune, leur parent, leur frère peut-être, passé par les chantiers de Fontainebleau. Comme lui, ils y paraissent à une époque indéterminée, entre 1537 et 1550, gagnant

1. Nous avons eu l'occasion (voir plus haut, p. 67) de faire les mêmes observations à propos de la présence d'un Haslin à Fontainebleau. — M. Babeau semble partager notre avis. (*Dominique Florentin*, p. 132.)

2. Ici surgit une nouvelle difficulté : Assier (*Arts et artistes*, p. 145) fait de Jacques Juliot un marguillier de Saint-Jacques-aux-Nonnains, et son dire paraît confirmé par une pièce publiée dans les *Inventaires des églises de Troyes*, de l'abbé Lalore, t. II, p. 132 : il y est question d'un inventaire fait, le 13 juin 1538, à Notre-Dame-aux-Nonnains, par Jacques Julyot, etc..., « marrigliers et proviseurs de la dite église parrochiale ». Si Jacques Juliot le jeune habitait la paroisse de la Madeleine et y faisait baptiser ses enfants, il ne pouvait guère être marguillier de Saint-Jacques ou de Notre-Dame-aux-Nonnains. Et ce n'est pas de l'aîné qu'il s'agit, puisqu'il était marguillier de Saint-Urbain. Y aurait-il donc un *troisième* Jacques Juliot?

3. Notons aussi un certain Jacques Juliot, écuyer, demeurant à Jaucourt (au nord de Bar-sur-Aube), qui avait épousé Françoise Chamelot et était mort en 1596. Jaquot (*Artistes troyens*, p. 266), qui le cite, en fait un fils de Jacques Juliot l'imagier, et lui donne comme frères François Juliot, avocat au bailliage et présidial de Troyes, et Edme Juliot, chanoine de Bar-sur-Aube, et comme fille la femme de Pierre Taperet, greffier à Jaucourt. Malheureusement nous ignorons où ces indications ont été prises et jusqu'à quel point elles sont exactes.

de 13 à 14 livres par mois (de 232 à 250 fr.)[1]. Quant à Hubert, il était employé, semble-t-il, à des ouvrages assez relevés. Il avait commencé très petitement, entre 1535 et 1537, parmi les « peintres qui ont besongné en la gallerie », au traitement modeste de 10 livres (environ 179 fr.) par mois; mais dès les années suivantes, il vacquait « aux réparemens et racoustremens des médalles, testes et corps de marbre antiques, puis naguères apportées de Rome », et recevait pour cela 17 livres (environ 303 francs) par mois[2]. Ce qui tendrait à prouver en ui une certaine supériorité, ce sont ses rapports avec le « superintendant » des travaux de Fontainebleau. A-t-il été occupé, en même temps que Dominique, aux grands travaux, aujourd'hui disparus, que le Primatice avait entrepris pour les Dinteville au château de Polisy (au sud de Bar-sur-Seine)? On ne saurait l'affirmer; mais c'est lui, en tout cas, qui, en 1544, signa avec Dominique, à Polisy, la procuration pour la prise de possession de l'abbaye troyenne de Saint-Martin-ès-Aires, à laquelle le décorateur italien venait d'être nommé par le roi[3]. Au reste ces relations ne semblent pas l'avoir enrichi grandement : si, en 1547, il était à même d'acquérir à Troyes la charge de chevalier du guet, en 1552, il ne payait que 6 livres (environ 72 fr.) d'impositions[4], ce qui est peu, à côté des 27 et des 35 livres des deux Jacques Juliot. Cette mention est la dernière que l'on trouve de lui; à partir de ce moment il disparaît définitivement.

II

Les Premiers Retables : Larrivour, Saint-Nizier, Saint-André.

C'est là tout ce que les documents nous apprennent de Jacques Juliot et de son atelier. Si nous nous en tenions à ces lumières, nous serions sans doute médiocrement renseignés sur son œuvre, car de ces détails plus ou moins confus un très petit nombre seulement se rapporte à ses ouvrages, et des rares monuments mentionnés dans les

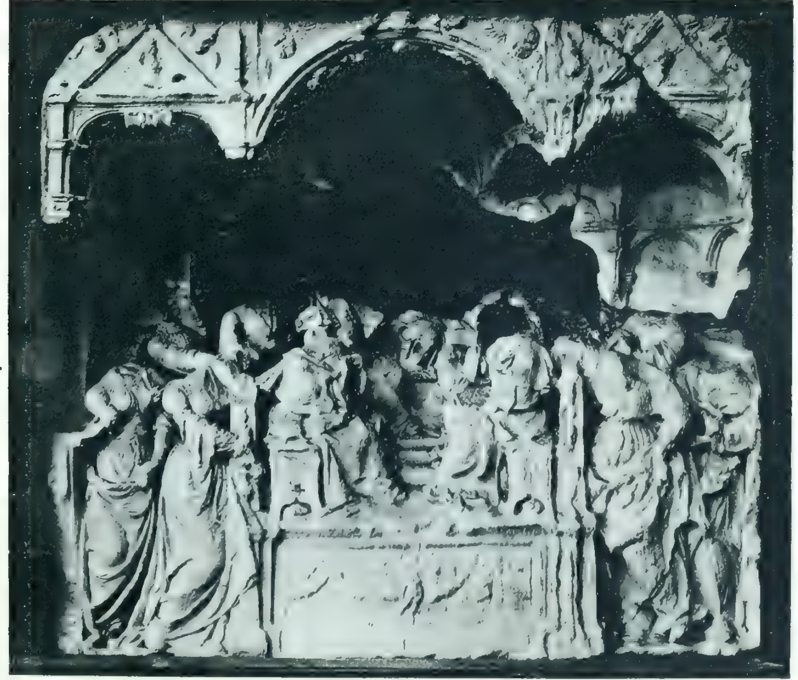
1. De Laborde, *Renaissance des Arts*, t. I, p. 403 et 423.
2. De Laborde, *ibid.*, p. 392, 418 et 423. — M. Babeau conjecture, à cause de ce travail, que Hubert Juliot aurait pu voyager en Italie : mais on aurait encore mieux payé sans doute un ouvrier qui aurait fait de si fortes études, et la façon plutôt fantaisiste dont on faisait alors ce genre de réparations n'exigeait pas une pratique bien familière de l'art antique.
3. Babeau, *Dominique Florentin*, p. 26.
4. Babeau, *Jacques Juliot*, p. 101.

comptes, à peine deux subsistent aujourd'hui : la pierre tombale d'Antoine Girard, abbé de Montier-la-Celle (1534), et le retable de l'abbaye de Larrivour (1539); encore pour ce dernier, n'avons-nous qu'un résumé, donné par Grosley, du compte original. Pourtant, on a pu le remarquer, au retable de Larrivour nous en avons ajouté deux autres, celui de Saint-Nizier et celui de Saint-André; non point à la vérité que des documents certains les donnent à Juliot : pour le premier, nous n'avons qu'une attribution assez vague de Grosley et de Courtalon, et aucun texte ne fait mention du second; mais, à défaut de document écrit, la parenté de style est si évidente entre ces deux retables et celui de Larrivour, qu'on ne saurait admettre qu'ils soient l'œuvre d'ateliers différents. Cette méthode de comparaison, qui nous a permis de grouper toute une série de monuments autour de la *Sainte Marthe* de la Madeleine et de la *Vierge* de Saint-Léger, peut en effet nous servir aussi à reconstituer l'atelier des Juliot. Le retable de Larrivour est très caractéristique et il a toutes les qualités d'une pierre de touche; à lui être comparés, plusieurs ouvrages nous révéleront leur origine, comme le font les retables de Saint-Nizier et de Saint-André, et ils prendront leur place logique à côté de l'œuvre authentique du maître. A la vérité les rapports, nous le reconnaissons, ne seront pas toujours aussi frappants qu'entre nos trois retables, qui sont contemporains, et les déformations du style primitif de l'atelier les rendront parfois assez délicats à saisir. Peut-être n'est-il pas impossible pourtant de démontrer la parenté qui unit au retable de Larrivour des monuments tels que les fragments de l'*Autel de la Communion* de Saint-Jean, le *Trépassement de la Vierge* de la collection Gréau, la série de statuettes dont la *Grammaire* (?) et l'*Astronomie* (?) du musée de Cluny sont les plus connues, et n'est-il pas imprudent d'affirmer que si la même main n'y a peut-être pas travaillé, c'est à la même inspiration, à la même tradition d'atelier que leurs auteurs ont obéi.

Le retable de l'abbaye de Larrivour (au nord-est de Troyes), offert au musée de cette ville par feu M. Julien Gréau, est daté de 1539, du moment où l'imagier était dans toute la force de l'âge, et, en quelque fâcheux état que le monument nous soit parvenu, il nous donne une idée très favorable du talent de Juliot. Il ne consiste plus, malheureusement, qu'en quatre bas-reliefs de marbre, figurant la *Rencontre de*



70 Cliché Lancelot



71 Cliché Lancelot

TROYES, MUSÉE (LARRIVOUR). *Retable, détails.*

70. Rencontre à la Porte Dorée. — Haut. 0 m. 2[illegible]. — Voir p. 2[illegible].
71. Sainte Conversation (?). — Haut. 0 m. [illegible]. — Voir p. 227.

saint Joachim et de sainte Anne à la Porte dorée (fig. 70), la *Nativité de la Vierge* et sa *Présentation au Temple*, une *Sainte Conversation* de la Vierge et des femmes de sa famille [1] (fig. 71), enfin le *Mariage de la Vierge* avec l'*Annonciation*. Ce serait beaucoup, il est vrai, si ces morceaux étaient intacts; mais ils ont subi de la part des hommes et du temps les plus lamentables injures : au moment de la Révolution, le tout fut brisé, les têtes des statuettes martelées et les fragments mutilés durent, de longues années durant, demeurer à la pluie, car l'eau a rongé le marbre et y a creusé par endroits de profonds sillons. Bien des parties sont aujourd'hui méconnaissables; pourtant il faut rendre grâce à M. Gréau d'avoir sauvé ce précieux document, le plus important pour l'étude de l'art troyen pendant la période de transition [2].

Comment était composé ce retable? Nous n'en pouvons avoir qu'une idée vague [3]; on sait pourtant qu'il était placé contre le mur, au fond de l'église, et formé de plusieurs étages : en bas étaient vraisemblablement les bas-reliefs que nous possédons, au-dessus, une sculpture représentant l'Assomption de la Vierge, et enfin quatre châsses, le tout encadré dans du jaspe de Venise [4]. C'était un monument d'une richesse extrême, et l'admiration qu'il soulevait encore au XVIIIe siècle [5] prouve bien que sa disposition n'avait plus rien de gothique; au reste les détails d'architecture qui subsistent sont presque tous « dans le goût antique », et nous présentent Juliot comme ayant adopté franchement en matière de décoration les modes nouvelles. Il prenait, il est vrai, des libertés grandes avec Vitruve et la façon dont il traitait le Temple de Jérusalem et les fabriques qui ornent quelques-uns de ses fonds montre qu'il ne se préoccupait

1. Ce dernier sujet est presque impossible à determiner tant le morceau est en mauvais état.

2. Nous ne savons pas comment il parvint entre les mains de M. Gréau, mais l'authenticité de sa provenance n'a jamais été contestée et ne parait pas pouvoir l'être; le *Voyage littéraire de deux Bénédictins* (t. I, p. 94) confirme en effet la tradition, en nous rapportant que le retable de Larrivour représentait « la Vie de la Vierge en bas-relief ».

3. Voici la description qu'en donne dom Guyton, dans son *Voyage littéraire* publié par U. Robert dans la *Revue de Champagne et de Brie* (t. III, 1877, pp. 213-214) : « Le retable est très beau, incrusté dans la muraille du pignon, représentant en sculpture l'Assomption de la Sainte-Vierge; au-dessous la Dormition de la Sainte-Vierge, plusieurs mystères de Notre-Seigneur des mieux faits en sculpture. Au-dessus de ces ornements, sont quatre grandes et belles châsses de saintes reliques. » On voit que bien des morceaux manquent, et non des moins importants.

4. *Voy. litt.*, t. I, p. 94.

5. « Le retable de l'autel est quelque chose d'admirable », *ibid.*

guère des ordres, si tant est qu'il en avait même aucune connaissance[1]; de même l'agencement des frontons triangulaires qui encadrent des bustes à la façade du Temple, le vase juché sur le chapiteau d'un pilastre dans la *Nativité*, voire l'étrange disposition des caissons à la romaine, au plafond du portique où se rencontrent saint Joachim et sainte Anne, tout cela témoigne d'une main peu familière encore avec les modèles antiques. Mais ces détails de décoration, pour caractéristiques qu'ils semblent, n'en sont pas moins secondaires après tout dans la détermination du style d'une œuvre, et cela est si vrai que les personnages qui se meuvent dans ces « antiquailles » sont encore pour la plupart de tradition purement gothique. Non pas tous, certes, et la *Salutation angélique* notamment est d'une emphase digne de la pire décadence italienne; les compagnons qui suivent saint Joachim dans la *Rencontre à la Porte dorée* commencent eux aussi à sentir leur « soldat romain »; mais les tendances nouvelles sont encore peu sensibles dans les autres scènes, et plusieurs même sont telles qu'on ne les eût guère traitées autrement durant les périodes purement gothiques; elles ont toute la pittoresque simplicité du retable de Saint Nicolas à Ervy ou de certains morceaux du jubé de Villemaur, quelque chose même du réalisme du retable de Rumilly-lez-Vaudes (1533), mais avec une noblesse à laquelle nos imagiers n'avaient pas atteint auparavant.

C'est surtout la *Rencontre à la Porte dorée* qu'il faut considérer. La composition est parfaitement lisible, et balancée avec un art très délicat; mais ce qui est peut-être plus remarquable encore, ce sont les qualités de mesure dont l'imagier a fait preuve. Dans l'art de transition, les figures, nous l'avons vu, ont parfois un excès d'animation, qui, avec l'italianisme, deviendra une agitation désordonnée. Juliot ayant à représenter des personnages en marche aurait pu se donner libre carrière et précipiter sainte Anne dans les bras de son époux : conformément à la tradition des maîtres gothiques du commencement du XVI[e] siècle, il s'est plu, au contraire, à indiquer ce mouvement avec sobriété, insistant avant tout sur la tendresse décente de la sainte, et il faut que le geste qu'il a trouvé soit singulièrement juste pour que, les têtes étant arrachées, l'expression

1. Les traités où sont consignées les règles de l'architecture « à l'antique » n'étaient pas encore, à cette époque, très connus en France. Jean Martin a publié sa traduction de l'*Architecture* de Serlio en 1545, celle de l'*Architecture* de Vitruve en 1547, celle de l'*Architecture* d'Alberti en 1553.

demeure aussi claire et touchante. Aucun mouvement exagéré ne trouble la sérénité de la scène, et des draperies d'une louable simplicité ajoutent encore à la grâce des personnages.

Ces draperies n'ont plus toutes, à la vérité, la rigoureuse logique et la grandeur de celles d'un maître totalement étranger aux modes nouvelles, comme celui de la *Sainte Marthe* : dans la sainte Anne notamment, certaines complications inexplicables donnent à l'ensemble quelque mollesse, mais la draperie du saint Joachim est telle qu'on ne lui saurait rien reprocher. Pour la servante qui suit sainte Anne, bien qu'elle ne joue aucun rôle dans le drame et n'appelle pas indiscrètement l'attention, elle demeure, malgré les mutilations qu'elle a subies, le type de femme le mieux conservé de tout le retable, celui qui peut nous donner la meilleure idée de la manière de Juliot[1]. Or elle aussi est tout à fait dans la tradition troyenne : le costume reste celui des bourgeoises de la ville, avec les larges manches et la double jupe que nous connaissons bien; aucune tentative de généralisation ne s'y fait sentir encore, et le détail pittoresque cher à nos vieux maîtres s'y retrouve dans la grande bourse triangulaire qui pend sur le côté au bout d'une cordelière, dans le chapelet attaché par devant à la ceinture, et dans cette ceinture même, dont les longs bouts, trait qui marque bien le style de transition, s'appliquent comme collés à la jupe, ainsi qu'il se pratiquait dans l'atelier de Saint-Léger. Sans doute, toutes les figures n'ont pas ce naturel, et, notamment dans la *Sainte Conversation*, à côté de gracieuses attitudes de femmes, des bras agités sans raison devaient, avant d'être brisés, paraître d'une affectation inquiétante; les personnages ont parfois un élancement un peu excessif, qui dérive, pourrait-on croire, de l'allongement propre à l'école de Fontainebleau, et les personnages assis sur leur estrade sont drapés de peu orthodoxe façon : c'est à eux sans doute que Girardon faisait allusion en disant que plusieurs « ne seraient pas payés de leur pesant d'or »[2]. Mais il n'y a là encore que des tendances, et nous les notons surtout comme des points de repère pour l'avenir.

1. Le moulage circule dans le commerce d'une figure en bois qu'a photographiée M. Lancelot, et qui décorait jadis une maison de Troyes. Par sa simplicité élégante, et par divers détails de facture, dans les plis notamment, cette *Vierge* allaitant l'enfant peut être rapprochée des productions de l'atelier de Juliot contemporaines du retable de Larrivour.

2. Courtalon, *Top. troy.*, t. II, p. 100.

En somme le retable de Larrivour nous montre en Jacques Juliot un maître encore imbu des traditions gothiques, malgré les concessions de détail qu'il fait au goût du jour. L'on ne saurait s'étonner de ces survivances, puisque son éducation s'était achevée dans les premières années du siècle, aux côtés de Gailde, de Bachot et de Haslin, et que son atelier, à ses débuts, avait été le concurrent des leurs. Si quelques-unes de ses œuvres de jeunesse nous avaient été conservées, elles seraient sans doute assez analogues à ces retables qui, comme celui d'Ervy, sont évidemment contemporains des monuments dont ces maîtres avaient peuplé les églises troyennes. Mais tandis que les uns disparaissaient, comme Gailde et Bachot, vers la fin du premier quart du siècle, et que les autres se retiraient, comme semble l'avoir fait Haslin, Juliot, plus jeune qu'eux, va de l'avant; il assouplit davantage son art et le conforme par degrés aux modes nouvelles. Pour le décor architectural il a adopté les formes dites antiques et déjà, dans ses personnages, quelques traits touchent au maniérisme; mais il n'en demeure pas moins fidèlement attaché à ce fonds gothique d'où son art est sorti. Et si l'on songe à la poussée qui s'exerçait dès lors sur les ateliers troyens, à cette date de 1539 si proche de l'arrivée de Dominique, quand depuis plusieurs années tant d'imagiers, dont quelques-uns même de la propre famille de Juliot et ses élèves vraisemblablement, fréquentaient déjà les chantiers de Fontainebleau, on jugera qu'il lui a fallu un talent fortement trempé pour conserver ses qualités natives.

Nous reconnaissons certes que son art n'est pas complet et que sa technique a des imperfections : on a remarqué dès longtemps que son dessin est souvent flottant et que les proportions de ses personnages varient parfois désagréablement d'une scène à l'autre, voire dans la même scène [1]; mais ces inégalités de facture, qu'on retrouve d'ailleurs dans presque tous les bas-reliefs de cette époque, ne sont pas pour faire oublier ses qualités supérieures. Au reste, dans des œuvres subséquentes, ces défauts disparaîtront et l'atelier de Juliot acquerra lui aussi cette facilité et, si l'on veut, cette verve un peu superficielle que la fréquentation des décorateurs italiens rendra si commune dans l'école; mais ce sera au détriment de vertus plus

1. Ce défaut est surtout sensible dans le *Saint Joachim* au Temple. Voir Lebrun-Dalbanne, *les Bas-reliefs de Saint-Jean* (*Soc. acad. Aube*, 1865), p. 50.

72

TROYES, MUSÉE (SAINT-NIZIER)

Retable, fragment.

Haut. [illegible] m. [illegible] — Voir p. 231.



73

TROYES, SAINT-PANTALÉON. *Sainte*

Haut. 1 m. 70. — Voir p. 243.

solides, et ce qui demeurera toujours de plus intéressant en lui, c'est ce qui lui restera de ses origines gothiques.

Le Retable de Saint-Nizier (fig. 72), aujourd'hui au musée de Troyes, lui aussi (n° 262 du *Cat. d'arch. mon.*), a son état civil moins bien en règle que celui de Larrivour, et Courtalon pas plus que Grosley [1] ne sont gens à être crus sur parole quand ils ne citent pas leurs sources. Pourtant il semble que, par un hasard peut-être unique, ils aient vu juste quand ils ont reconnu des analogies entre le retable de Larrivour et celui de Saint-Nizier; elles sont certaines en effet, et permettent de donner sûrement cette œuvre à l'atelier des Juliot. Il faut avouer d'ailleurs que nous sommes beaucoup moins bien placés que les critiques du XVIIIe siècle pour juger de ce retable. Au moment où Grosley écrivait, le monument était déjà en assez triste état; taillé jadis pour orner le maître-autel, il avait été relégué dans une petite chapelle latérale, et la fabrique s'y intéressait si peu qu'on avait pu enlever deux des colonnes de jaspe qui portaient l'amortissement (*sic*), non sans compromettre gravement la solidité du tout. Cet acte de vandalisme amena-t-il la chute du retable, ou fut-il démoli à la Révolution? nous ne savons; toujours est-il que, détruit, ses débris servirent de moellons pour la construction des autels de la Vierge et de saint Sébastien [2] et qu'un seul fragment en a pu être retrouvé, pitoyablement accommodé, et plus mutilé encore, s'il est possible, que ceux de Larrivour.

Ce morceau, l'un des quatre compartiments d'une *Vie de la Vierge*, « chargés de personnages et accompagnés de bas-reliefs », représente sainte Anne, la Vierge et l'Enfant, avec sainte Elisabeth (?) et saint Jean-Baptiste, et tout de suite saute aux yeux l'analogie de sa composition avec celle de la *Sainte Conversation* de Larrivour. Le balancement des groupes est pareil, avec les personnages principaux assis au centre sur une estrade, tandis que les assistants remplissent le cadre sur les côtés. Et les architectures sont semblables, ce qui en reste du moins, car c'est à peine si l'on distingue encore, notamment entre les petits sujets du bas (la *Nativité* et un *Saint?*), ces colonnettes appliquées sur des pilastres, si familières à l'atelier des Juliot [3]. Sa main

1. *Top. troy.*, t. II, p. 264, et *Mém. hist.*, t. II, p. 272. Voir plus haut, p. 219.
2. Fichot, *Stat. mon.*, t. III, p. 542.
3. On les retrouve dans les quatre fragments de Larrivour, la *Porte dorée* exceptée.

ou tout au moins son inspiration ne sauraient faire de doute, bien que le relief soit ici moins fort et que les plis soient un peu plus mous et d'un dessin plus contourné. La seule hésitation porterait sur l'authenticité de la date de 1535 donnée sans référence par Courtalon; s'il est vrai que l'école, et à plus forte raison un même atelier, ait toujours procédé du simple au compliqué, nous aurions volontiers tenu le retable de Saint-Nizier pour quelque peu postérieur à celui de Larrivour; mais c'est une simple nuance qui les sépare, et s'il était nécessaire de l'expliquer, la collaboration d'élèves plus touchés déjà des modes nouvelles y suffirait sans doute [1].

Il y a entre le *retable* de Saint-André-lez-Troyes [2], et les retables de Larrivour et de Saint-Nizier surtout, de telles similitudes qu'on ne saurait ne pas les attribuer tous trois au même atelier. La composition rappelle assez bien celle de Larrivour, d'après dom Guyton, avec l'*Assomption* [3] au centre et des sujets de chaque côté, l'*Adoraiion des mages* à droite et une *Sainte Conversation* à gauche, sans compter, dans les gables, *Dieu le Père* entouré d'anges, la *Salutation angélique* et l'*Annonciation aux bergers*. Les ressemblances de détail sont encore plus marquées : ce sont dans les architectures, fort médiocres d'ailleurs, ces mêmes frontons où s'inscrivent des médaillons à l'antique, et ces colonnettes appliquées sur des pilastres à arabesques, qui sont si caractéristiques; quant aux sujets, la *Sainte Conversation* est absolument identique à celles de Saint-Nizier et de Larrivour, avec les personnages groupés de la même façon, dans les mêmes attitudes et dans le même décor, au point que l'un des reliefs est évidemment une réplique de l'autre [4]. Malheureusement le style de l'œuvre est bien difficile à apprécier aujourd'hui, car elle a subi des accidents presque aussi fâcheux que le retable de Saint-Nizier : là, c'étaient les iconoclastes, ici ce sont les restaurateurs, non moins dangereuse espèce,

et nous avons vu qu'elles ne manquent pas dans les tombes gravées de l'atelier, comme celle d'Antoine Girard.

1. On a trouvé tout récemment à Troyes, en démolissant une maison, une réplique en marbre, très mutilée, du bas-relief de Saint-Nizier; le Musée l'a recueillie.

2. Rep. dans Fichot, *Stat. mon.*, t. I, p. 233 et 235. Phot. par Lancelot.

3. La Vierge de l'*Assomption* est celle que nous avons donnée à l'atelier de Saint-Léger; il paraît bien que cette statue n'a pas été faite pour sa place actuelle, tant elle est disproportionnée, et son style est très différent de celui des autres figures. C'est aussi l'avis d'Arnaud (*Voy. arch.*, p. 17) et de Fichot (*Stat. mon.*, t. I, p. 234).

4. M. Babeau a très nettement analysé ces ressemblances dans son article déjà cité sur Juliot (*Ann. Aube*, 1886, p. 103-104).

qui l'ont rendue à peu près méconnaissable. En quel état était-elle avant de passer par leurs mains? Nous l'ignorons; mais que de détails aujourd'hui suspects dans l'ornementation, et comment admettre que ces têtes, qui paraissent sortir de la « sainterie » voisine, soient les témoins de l'art de Juliot! Le cas est d'autant plus grave que, sous l'épaisse couche de peinture et d'or qui les recouvre, aucun raccord ne se laisse apercevoir. C'est donc d'une façon générale seulement que l'on peut se fier à ce monument et l'interroger.

Malgré tout, cependant, on en peut encore tirer des indications précieuses, et elles le sont d'autant plus que l'œuvre est datée : elle porte le millésime de 1541. Deux années la séparent donc du retable de Larrivour, pendant lesquelles les habitudes de l'atelier, on peut s'en rendre compte, se sont sensiblement modifiées. Et d'abord ces belles figures de femmes largement drapées, comme la servante de sainte Anne dans la *Rencontre*, ont disparu; dans les deux grands reliefs il n'en est pas une qui lui puisse être comparée; c'est le type plus maniéré de certains personnages de la *Sainte Conversation* qui prévaut, et leur maniérisme est loin de s'être atténué. Les plis des vêtements ne sont guère plus chiffonnés à la vérité, et d'ailleurs ils ne le deviendront jamais dans l'atelier de Juliot avec l'intempérance de boursouflure qu'on leur verra chez les imitateurs de Dominique; mais ils se compliquent et se dessèchent de plus en plus. Les figures, calmes dans leurs attitudes, ont des mièvreries de gestes et une gracilité dans l'allure générale qui sont de mauvais augure, et même nous noterions déjà certaines « têtes d'expression » bien caractérisées, si nous ne craignions de donner à Juliot ce qui appartient à son réparateur. Il y a enfin, dans les petits sujets du haut surtout, et notamment dans la *Salutation angélique*, un « faire » lâché et une tendance à l'enflure, qui, ajoutés à toutes les autres preuves que nous en donnons, montrent bien le terrain que perd dans l'atelier la simplicité traditionnelle dont nous avions conservé à Larrivour de si charmants exemples [1].

Il s'en faut d'ailleurs que toutes les qualités anciennes de l'imagier aient disparu pour faire place à ces grâces un peu fades. Nous avons remarqué déjà son goût tout gothique du détail familier et pitto-

1. Un fragment de retable en marbre, appartenant à M. Émile Peyre, et ayant dû représenter l'*Assomption*, avec Dieu et des angelots, pourrait être rapproché de ces trois retables; mais il est, lui aussi, en si triste état qu'il serait imprudent de rien affirmer à son égard. Pourtant on y retrouve les caissons familiers à l'atelier des Juliot.

resque, ce goût qui, disions-nous, persistera jusque dans les œuvres les plus italianisantes de l'atelier : il a laissé sa trace ici et l'on ne saurait expliquer autrement ces quatre personnages, qui, bonnement accoudés à leurs fenêtres, assistent, comme d'autres à Saint-Nizier, à la *Conversation*. Mais le choix même de ce sujet a quelque chose qui sent son art du nord : ces *Saintes Conversations*, rares dans l'art français [1], sont fréquentes au contraire en Flandre et en Allemagne, surtout dans ces retables brabançons du commencement du XVIe siècle dont rien n'a entamé le rude gothique; et le bas-relief de Juliot est disposé exactement à leur manière, comme celui, entre beaucoup d'autres, du Musée d'Art Décoratif de Bruxelles (n° 436), qui est un des meilleurs de la série. Notre imagier en aurait-il vu quelqu'un dans la région troyenne qui a disparu aujourd'hui, et s'en serait-il inspiré? Ou ces survivances gothiques que nous remarquerons chez lui s'expliqueraient-elles même par des relations plus proches avec la Flandre, telles que quelque voyage? Certes, il est dangereux de faire voyager les artistes pour expliquer leur art, et nous savons assez toutes les absurdités qu'ont engendrées les prétendus séjours en Italie de nos sculpteurs français du XVIe siècle. Aussi bien est-ce à peine une hypothèse que nous osons formuler, et peut-être même la forme que nous lui donnons est-elle encore trop précise; mais il faut se rappeler, avant de la repousser tout à fait, que la fusion de l'italianisme envahissant et de la tradition gothique a eu sur certains artistes flamands des effets bien étrangement pareils à ceux qu'elle a produits chez Juliot, et que par exemple le retable de J. Mone (1538) à la cathédrale de Hal est d'une facture très analogue à celle de notre imagier. Quoi qu'il en soit, et en admettant même que cette idée ne soit pas toute de fantaisie, il n'y aurait là qu'un phénomène individuel, particulier à Juliot, et qui expliquerait certaines survivances que l'on constate dans son œuvre; mais on n'en saurait rien conclure de nouveau au sujet des influences flamandes sur la sculpture troyenne en général : nous tenons cette question pour tranchée, et ce n'est en tout cas pas au moment où nous sommes arrivés, quand les modes italiennes sévissent encore plus violemment

1. Il a passé à la 12e vente Beurdeley en mai 1899 (n° 200 du catalogue) une statuette de marbre qui pourrait être champenoise et pas trop éloignée de l'atelier de Juliot; elle figurait la Vierge (?) assise sur un banc et tenant l'enfant dans ses bras; c'était peut-être encore un fragment d'une *Sainte Conversation*, mais le monument était si mutilé que nous hésiterions à nous prononcer.

dans les Pays-Bas qu'en France et que presque partout elles s'y substituent aux traditions nationales, ce n'est pas à ce moment qu'on pourrait envisager une action générale et profonde de cet art véritablement moribond sur nos imagiers troyens.

III

L'autel de la communion de Saint-Jean, et le Trépassement de la Vierge.

Les trois retables de Larrivour, de Saint-Nizier et de Saint-André, avec leurs dates bien établies pour deux au moins d'entre eux et la quasi-certitude où nous sommes que la paternité de tous trois doit être attribuée à Juliot, forment pour nous comme le noyau de son œuvre; grâce à eux le nom de Juliot n'est pas, comme celui de tant d'autres maîtres troyens qui le valaient peut-être, une expression vide de sens, et ils nous permettent de nous rendre compte de son art, au moment où, étant dans toute la force de l'âge, il était aussi dans toute celle de son talent. Mais ils ont de plus cet intérêt particulier que leur date les place précisément à un tournant de l'histoire de la sculpture troyenne. Déjà, au moment où l'atelier les exécute, les influences italiennes se faisaient sentir et, s'accordant parfaitement avec certaines des tendances naturelles à l'école, elles en pénétraient l'esprit et les formes. De ces influences, diverses traces se retrouvent dans nos retables et nous les avons signalées; mais peu à peu elles grandissent et prennent corps. Ce ne sont plus seulement des notions vagues qui arrivent à Troyes sur les modes apportées d'Italie à la cour et dans toutes les parties de la France où les artistes sont en rapport avec les grands seigneurs. Les Troyens que le manque de travail ou le renom des travaux grandioses qui étaient entrepris à Fontainebleau avaient attirés sur les chantiers royaux, reviennent les uns après les autres dans leur ville natale, avec l'enthousiasme des procédés nouveaux qui leur avaient été montrés. Dominique les suit, et avec eux l'italianisme se présente en maître. Juliot n'y pouvait être tout à fait insensible; pour gothique qu'eût été son éducation, pour gothique que fût son art, il n'en avait pas moins laissé partir ses parents, ses élèves sans doute, Jacques, François et Hubert Juliot, pour Fontainebleau, et, tout en défendant certaines de ses tra-

ditions, en maintenant bien des habitudes qui étaient familières à son esprit ou à sa main, en se refusant à soumettre son inspiration ou ses pratiques à celles du Florentin, il avait cédé quelque chose au courant qui entraînait l'art troyen. C'est de ce changement que témoignent les œuvres que nous allons examiner.

Les deux bas-reliefs en marbre qui sont aujourd'hui relégués dans une salle du presbytère de Saint-Nicolas de Troyes, en attendant qu'il plaise aux services compétents de leur trouver une place convenable dans l'église même, nous paraissent pouvoir être attribués sans crainte à Juliot[1]. Tous les détails caractéristiques que nous avons notés dans les architectures du retable de Larrivour se retrouvent en effet ici, ces colonnettes appliquées à des pilastres et dont l'une est de même surmontée d'un vase, ces plafonds ornés de caissons, ces frontons triangulaires encadrant une tête humaine, ces arcatures décorant le mur du fond, et jusqu'à l'arc surbaissé au-dessus des bas-reliefs : il y a trop d'identité dans ces éléments pour laisser place à aucune incertitude. Mais si les architectures sont encore semblables — et nous verrons que, sous l'action du classicisme, elles aussi se modifieront bientôt, — il faut reconnaître que le style des figures est déjà quelque peu différent.

Assurément la composition a gardé toute sa clarté, et dans le *Saint Joachim chassé du Temple par le Grand-Prêtre* (fig. 74), aussi bien que dans le *Saint Joachim retournant dans la montagne pour y garder ses troupeaux*[2], elle est encore à peu près aussi simple que dans la *Rencontre à la Porte dorée* de Larrivour; on y remarque seulement une certaine recherche de la perspective, préoccupation plutôt picturale dont les précédents reliefs ne se souciaient guère, et qui, avec les progrès de l'italianisme, ne tardera pas à se développer. De même plusieurs personnages ont gardé des qualités tout à fait charmantes de naturel et de bonne grâce : rien de plus jeune et de plus simplement élégant que le petit berger qui ôte son bonnet et court en souriant vers saint Joachim ; et la sainte Anne qui dépose son offrande sur l'autel, pour un peu contournée qu'elle soit, est bien, par son air de pureté et sa décence, de la famille des femmes de Larrivour. Peut-être les visages de ces dernières, s'ils n'avaient pas été sauvagement

1. Tel est également le sentiment de M. Babeau (art. cité, p. 107).
2. Phot. par Lancelot.



74 Cliché Lancelot.

Troyes, Saint-Nicolas. *Saint Joachim et Sainte Anne.*

Haut. 0 m 35. — Voir p. 236.



75 Cliché Lancelot.

Saint-Parres-les-Tertres. *Saint Christophe et Saint Georges.*

Voir p. 2[illegible]7.

brisés, auraient-ils plus de précision dans les traits; ils n'auraient à coup sûr pas plus d'agrément, et si l'italianisme n'avait eu d'autre effet que d'assouplir, comme ici, la rigueur de la tradition, il n'y aurait qu'à se féliciter de son infiltration dans les ateliers troyens. Mais son influence se fait sentir beaucoup moins avantageusement dans d'autres parties de la composition. C'est d'abord l'exagération du mouvement dans le saint Joachim, qui, son bâton à la main, quitte le temple à grandes enjambées; c'est une fâcheuse recherche de l'effet, comme dans le berger du premier plan, coquettement agenouillé, la main sur le cœur, et surveillant soigneusement la courbe de son bras arrondi ; c'est enfin la préoccupation du « grand style », et l'on sait ce qu'il faut entendre par ces mots : sous prétexte de style, les plis perdent tout dessin et tout accent, et pour éviter le trait individuel, particulièrement détestable et bas, les visages se font quelconques, les trois femmes qui suivent la Vierge rappelant vaguement on ne sait quelles matrones romaines, les jeunes gens ayant un même type de convention plus ou moins idéalisé, tandis que chez les vieillards, grand-prêtre et autres, apparaît la tête d'expression, longue et barbue, cette tête dont l'art postérieur, et celui de Juliot même, nous fournira tant et de si misérables exemplaires. Qu'on joigne à tout cela une certaine facilité banale dans le travail, une rondeur et une mollesse générales, et l'on saisira le développement logique, sous l'influence de l'italianisme, des tendances que nous avions vues naître dans l'art de la période de transition.

Le fragment représentant *Saint Christophe et Saint Georges*[1] (fig. 75) que l'on voit aujourd'hui, dit-on, encastré dans le mur d'un jardin à Saint-Parres-les-Tertres (à l'est de Troyes), est une œuvre très voisine des deux bas-reliefs du presbytère de Saint-Nicolas. Ses architectures le désignent sûrement comme sortant de l'atelier de Juliot, car les deux sujets sont séparés ici encore par ces colonnettes appliquées à des pilastres, et l'un d'eux a précisément ce même chapiteau, bizarre déformation de l'ordre ionique, que l'on rencontre dans le soubassement du retable de Saint-Nizier. Il nous faut avouer d'ailleurs que, n'étaient ces particularités, nous aurions eu quelque peine, en l'état où il est réduit, à justifier absolument notre attribution ; aussi bien

1. Phot. par Lancelot. Nous n'avons pu voir ce petit monument, et c'est d'après la photographie seule que nous en parlons.

n'y insisterons-nous guère, car le morceau, après tout, n'a pas grande valeur; il est intéressant pourtant en ce qu'il montre le progrès des influences italiennes et de ce goût de l'effet qu'elles entraînent naturellement. C'est pour l'effet seulement et sans aucune raison plausible, que l'imagier a rompu avec la tradition et dévêtu son Saint Christophe, à moins que, le souvenir de quelque Hercule le hantant, il n'ait jugé de bon goût de transposer le motif païen et de changer le héros en saint, la massue en bâton et la peau de lion en une écharpe pudique. De même le Saint Georges, dont le cheval bondit hors de son cadre, a bien plus l'air, sous sa cuirasse de peau, d'un soldat romain échappé de son bas-relief, que du dompteur de monstres qu'avaient aimé les imagiers gothiques.

Les trois grands bas-reliefs encastrés dans l'autel de la communion à Saint-Jean de Troyes, la *Cène* (fig. 76), le *Lavement des pieds* (fig. 77) et le *Repentir de Judas* (fig. 78)[1], sont sans doute les monuments les plus célèbres de la sculpture troyenne, et comme tels ils ont été l'objet de commentaires enthousiastes. « C'est du Léonard de Vinci en marbre, s'écriait jadis Lebrun-Dalbanne : l'auteur avait dû voir dans le réfectoire des Dominicains de Milan le chef-d'œuvre du grand artiste, car il s'en est visiblement inspiré[2]. » Et l'éloquent apologiste concluait qu'un tel morceau ne pouvait être attribué qu'au plus illustre sculpteur de son temps, à savoir François Gentil. Ce lyrisme a été communicatif, puisqu'il a incité la Commission des Monuments Historiques à faire mouler la série pour le musée du Trocadéro[3]; quant à Gentil, nous croyons avec M. Babeau qu'il n'a rien à voir en cette affaire, et pour des raisons de style, qui nous paraissent irréfutables, nous rattacherons ces monuments à l'atelier des Juliot.

Ces trois morceaux, le fait n'est pas douteux, proviennent de l'autel du Ciboire de l'église Saint-Jean, tel que Girardon l'avait

1. Ces trois bas-reliefs ont été reproduits par M. Fichot, *Stat. mon.*, t. IV, pl. II, et p. 133 et 135; la *Cène* se trouve de plus dans Gonse, *la Sculpture française*, p. 90, et dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1864, p. 329; le *Repentir de Judas*, dans l'*Annuaire de l'Aube* de 1886. — Les quatre petits bas-reliefs, représentant la *Passion*, qui accompagnent ces trois sujets, ne sauraient être de la même main et nous paraissent d'une exécution postérieure; ils sont d'ailleurs d'une extrême faiblesse. M. Fichot en a donné un, t. IV, p. 137.

2. Lebrun-Dalbanne, *les Bas-reliefs de Saint-Jean-au-Marché* (*Mém. Soc. acad Aube*), 1865, p. 19.

3. N°s 407-409 du *Catalogue sommaire*.



76

Cliché Mon. Hist.

TROYES, SAINT-JEAN. *Cène.*

Haut. 0 m 50. — Voir p. 238

reconstitué en 1693[1]. Or cet autel, rapporte Grosley[2], aurait été composé en partie de bas-reliefs exécutés au XVIe siècle aux frais de la corporation des tanneurs ; de là à identifier nos fragments avec le retable de leur chapelle, dont l'autel avait été bâti en 1542 par l'évêque Odard Hennequin, il n'y avait qu'un pas : Lebrun-Dalbanne l'a franchi ; il tient pour démontrée cette date de 1542[3], et comme Gentil travaillait à ce moment déjà et que des ressemblances très certaines existent entre ces sculptures et le *Trépassement de la Vierge* de la collection Gréau que, sur la foi d'un compte de 1579-80, l'on croyait pouvoir attribuer à ce même Gentil[4], c'est à lui qu'il donnait également la *Cène*, heureux de trouver un tel père pour une telle œuvre. Arnaud, à la vérité, avait jadis prononcé le nom de Juliot[5] ; mais Lebrun l'écartait d'un grand geste : « Juliot, déclarait-il, en quelque estime que ses contemporains l'aient tenu, a fait paisiblement dans sa ville natale son métier de marchand tailleur d'images, mais il ne s'est jamais senti attirer vers les éblouissantes visions d'un idéal supérieur, ni toucher par cette flamme d'en haut qui fait les grands artistes et qu'on nomme le talent, lorsqu'elle n'est pas le génie[6] ». Et il tenait pour Gentil plus que jamais. Mais M. Babeau[7] répliqua avec beaucoup de raison que la première mention faite de Gentil dans les comptes est de 1541 et que, comme il a dû mourir vers 1583, il n'était alors qu'un fort petit compagnon, peu désigné pour recevoir une telle commande d'une corporation aussi riche que celle des tanneurs, et guère en état sans doute de l'exécuter. A son tour, il proposa Juliot ; il ne citait pas de texte à l'appui de son opinion, mais la fondait sur des raisons de style. Ces raisons nous paraissent déduites parfaitement, et nous y ajouterons seulement ceci : l'analogie avec le *Trépassement de la Vierge* sur laquelle Lebrun-Dalbanne se fondait pour donner à Gentil la paternité des fragments de Saint-Jean, milite précisément en faveur de Juliot, car, nous le démontrerons plus loin, c'est indûment que Gentil jouit de cette paternité et ce bas-relief ne saurait, après examen, être attribué, lui aussi, à aucun autre qu'à Juliot.

1. Lebrun-Dalbanne, article cité.
2. *Eph. troy.*, t. I, p. 309.
3. Lebrun-Dalbanne, *ibid.*, p. 62.
4. Lebrun-Dalbanne, *ibid.*, p. 76.
5. *Antiquités de la ville de Troyes*, p. 5.
6. Lebrun-Dalbanne, *ibid.*, p. 54.
7. Babeau, *Jacques Juliot* (*Ann. Aube*, 1886), p. 97.

Il y a pourtant un point sur lequel nous ne pouvons être d'accord avec M. Babeau : c'est sur la date qu'il assigne à nos bas-reliefs, et cette date est pour nous d'une importance capitale, car si, comme le veut le savant historien, ils étaient de 1530, il nous faudrait affirmer que Juliot n'en saurait être l'auteur. Ce sont les chanoines Hugot et Breyer qui rapportent que l'autel de Girardon avait été fait avec les débris de la « tour du Ciboire » bâtie en 1530 par Martin de Vaux[1]; mais leur témoignage est-il décisif? Nous ne le pensons pas. D'une part, ils ne disent pas quelles étaient ces « figures » de la tour réemployées au XVIIe siècle, et leur texte n'est pas sur ce point d'une clarté absolue; mais le fût-il même, il ne faudrait pas oublier que les chroniqueurs du siècle dernier sont sujets à caution. Nous ne nous sommes pas fiés à l'assertion de Grosley, fondement du raisonnement de Lebrun-Dalbanne, d'après laquelle ces bas-reliefs étaient un don de la corporation des tanneurs; de même nous pouvons accueillir avec quelque scepticisme les récits d'autres historiens, surtout quand le style des monuments leur donne un démenti à nos yeux évident. Nous savons à peu près quelle était la manière des imagiers troyens vers 1530; l'on était en pleine période de transition, et si les nouveautés avaient fait dès longtemps leur apparition dans l'école, elles n'y triomphaient pas avec éclat comme elles font dans la *Cène* ou dans le *Désespoir de Judas*. Mais il y a plus : on ne saurait admettre, et cela résulte de tout le développement de l'histoire de la sculpture troyenne au XVIe siècle, qu'un même atelier ou un même sculpteur qui aurait exécuté à quelques années de distance le retable de Larrivour (1539) et les bas-reliefs de Saint-Jean, eût fait d'abord celui où l'exubérance italienne se manifeste le plus violemment, et qu'il fût revenu ensuite au calme et à la sobriété relative de l'art de transition. Certainement, si, comme nous le croyons, l'un et l'autre retable sont de Juliot, celui de Larrivour précède celui de Saint-Jean, et il le précède de plusieurs années. Nous nous refusons donc à adopter la date de 1530, et si celle de 1542 (donnée par Grosley et Lebrun-Dalbanne) nous paraît digne d'une médiocre créance, nous nous arrêterions

1. Babeau, *ibid.*, p. 96 et 112, et Babeau, *Une vieille rue de Troyes* (*Rev. Champ. et Brie*, 1877), p. 329. « Il y avait autour de ladite tour des figures qu'on a placées autour du nouvel autel du Saint-Ciboire; il y avait aussi des petites figures au-dessus des grandes dudit retable, qui ont été enlevées par les ouvriers qui y ont travaillé ». On doit noter que l'autel de Girardon a été démoli pendant la Révolution, et rien ne prouve que nous en possédions tous les fragments.

plus volontiers à celle de 1552 qu'indiquait jadis Arnaud. Sans doute la source d'où il la tire est peu sûre : ce millésime figurerait, avec la signature de Juliot[1], au bas d'un dessin reproduisant la *Cène*, qui a fait partie de la collection Gréau ; était-ce, comme le dit Arnaud, une étude pour la *Cène* de Saint-Jean ? était-ce au contraire, comme le prétend Lebrun-Dalbanne, une fausse signature apposée sur une *Cène* quelconque sans rapport avec celle de Juliot? N'ayant pu voir le dessin[2], nous ne saurions nous prononcer. Mais le style du monument, et c'est là qu'il faut toujours revenir, rend cette date assez plausible; onze ans peuvent fort bien séparer le retable de Saint-André de celui de Saint-Jean, et si vraiment la suscription du dessin de la collection Gréau est fausse, le faussaire aurait été remarquablement bien inspiré dans son invention.

Le mélange des deux styles qui ont successivement dominé l'école troyenne est le trait le plus caractéristique de ces bas-reliefs de l'autel de Saint-Jean, et les critiques même les moins avertis les ont distingués. Pour ce qui est de l'italianisme, nul ne s'y pouvait tromper. Le Christ de la *Cène* n'a plus rien de commun avec ceux que nous avait donnés l'art du moyen âge : celui du musée de Troyes, du commencement du XVI[e] siècle, qui, debout à la table de communion, bénit le calice placé devant lui[3], pour un peu bien rude de travail qu'il soit et de médiocre agrément, est d'une inspiration singulièrement élevée; ici, souriant et bien peigné, c'est une sorte de bellâtre qui l'air indifférent, paraît disserter sur quelque sujet de rhétorique beaucoup plutôt que prononcer les paroles sacramentelles : « Prenez et buvez, ceci est mon sang ». Cette recherche de la beauté physique au détriment de toute vie morale est tout à fait dans le goût païen que les Italiens importaient en France, et c'est à eux aussi qu'il faut attribuer la paternité de la « tête d'expression » dont les apôtres forment de si fâcheux exemples. On chercherait en vain, dans ces douze figures, quelque visage qui reflète un sentiment personnel et vrai ; tous, hirsutes ou chauves, glabres ou barbus, ne sont que des types généralisés, de ces modèles, indifféremment apôtres, saints ou héros, qui traînaient dans les ateliers

1. Lebrun-Delbanne, *ibid.*, p. 47.
2. M. le comte Bertrand de Broussillon, héritier des collections et des papiers de M. Gréau, qui s'était mis très gracieusement à notre disposition, n'a pu vérifier ce point, les documents laissés par M. Gréau n'étant pas classés encore.
3. N° 499 du *Cat. d'arch. mon.*

d'outre-monts, et qui, produits de la décadence italienne, se sont prolongés sans trop de vicissitudes à travers plusieurs siècles de sculpture française[1].

Dans le *Lavement des pieds* ces caractères sont encore plus marqués, et la banalité des visages en devient même caricaturale; mais ce qui est surtout à noter, ainsi que dans le *Repentir de Judas*, ce sont les attitudes. Certes, dans la *Cène*, elles étaient médiocrement naturelles; le Christ développait ses pectoraux, chaque apôtre s'efforçait de son mieux à faire jouer les muscles de ses bras nus, et tous, plus ou moins gracieusement, prenaient des poses, sans qu'aucun geste exprimât une émotion intime; mais l'ensemble était en somme bien disposé et la composition assez habilement balancée. Il n'est plus question d'harmonie dans les deux petits sujets; les différents personnages du *Lavement des pieds* sont groupés au fond du tableau sans que rien puisse faire soupçonner l'idée qui a présidé à leur arrangement, et pour ce qui est du *Repentir de Judas*, la scène est si compliquée et l'expression des figures si forcée et si parfaitement banale à la fois que, de longues années durant, nul ne parvint à l'expliquer. Pour les uns, c'était *Saint Loup arrêtant Attila* ou *Genséric, Eudoxie et saint Léon*; d'autres préféraient y voir Clovis criant à saint Remi qui lui raconte le supplice du Christ : « Ah! si j'avais été là avec mes Francs[2]! » L'admiration des commentateurs ne souffrait point de ces incertitudes, bien naturelles d'ailleurs, car dans ce fou hurlant et gesticulant on a quelque difficulté à reconnaître l'apôtre déchu et repentant. Nous sommes loin ici, certes, de la tradition française et des simples et délicates narrations des retables du commencement du siècle.

Au milieu de ces exubérances italiennes, on ne saurait pourtant ne pas distinguer certains traits d'origine évidemment gothique. Ce sont des influences flamandes, ont dit les uns, des influences allemandes, ont déclaré les autres, quand il était beaucoup plus naturel sans doute d'y reconnaître simplement les survivances de la vieille tradition troyenne. Ces survivances, à la vérité, sont assez rares dans la

1. Il est curieux de comparer la *Cène* de Juliot à celle de Pierre Berton de Saint-Quentin (1542) au Musée Carnavalet (Rep. dans l'article de M. de Champeaux, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1880, t. II) et à celle de Florent Drouin (1582) qui se trouve au Musée lorrain de Nancy (nº 6 du cat. des statues de pierre); dans cette dernière les têtes ont presque toutes été refaites.

2. Lebrun-Dalbanne, *ibid.*, p. 20; Tridon, *Mém. Arch. sur l'église Saint-Jean-au-Marché* (*Mém. Soc. acad.*, 1851), p. 47.

Cène ; elles consistent surtout en détails pittoresques : or un tel sujet y prête peu et prend plus aisément l'allure purement classique ; elles abondent au contraire dans le *Repentir*. Nous n'insisterons pas sur les gigantesques bonnets des personnages du second plan, qui sont d'une fantaisie toute médiévale, et sur le costume de Judas lui-même, où maints détails, comme les rubans de la ceinture, nous sont familiers ; mais nous devons noter les deux femmes, dans le coin à gauche, intéressantes comme déformation d'un original qui nous est parfaitement connu. Une des statues de Saint-Pantaléon le plus souvent reproduites est la *Sainte* [1] tenant devant elle un livre (fig. 73) ; le chiffonnage des plis de la jupe décèle sans doute une statue de transition, mais l'individualisme du type et les détails du vêtement sont encore indéniablement gothiques. Or visage et costume se retrouvent presque trait pour trait, mais avec une exagération tout à fait caractéristique, dans l'une au moins de ces femmes, celle qui allaite son enfant. Pour ce qui est des visages, il serait trop long d'en analyser exactement les analogies, et il suffit de se reporter aux reproductions pour les saisir; quant au costume, tous les éléments de l'une des figures se retrouvent dans l'autre : c'est la même coiffure, avec cette sorte de double chignon pris dans une résille, mais un chignon monstrueux dans l'imitation et s'enflant formidablement; d'élégants, les crevés des manches deviennent démesurés, et les manches elles-mêmes se relèvent de nœuds extraordinaires. A la jupe, il est vrai, la copie cesse : aussi bien un imagier gothique n'aurait-il jamais imaginé ces complications, et la fente étrange qui laisse apercevoir la jambe jusqu'au genou. De même, outre leurs costumes, l'individualisme des visages des vieillards aux vastes bonnets est tout gothique ; et jusque dans cet académique *Lavement des pieds*, on trouverait dans le geste du Judas qui médite, le menton dans sa main, une familiarité pittoresque qui est assez éloignée des recherches de « style » chères aux italianisants.

Cette juxtaposition des survivances gothiques et de l'italianisme le moins réservé était déjà remarquable dans le retable de Larrivour et nous l'avons donnée comme caractéristique de l'art de Juliot; il ne suffit pas assurément de la retrouver ici pour être en droit d'attribuer au même atelier le retable de Saint-Jean, mais une telle similitude

1. Rep. dans Babeau, *les Prédécesseurs de Gentil*, et dans Fichot, *Stat. mon.*, t. IV, p. 361. Phot. par Robert, Lancelot, etc.

de tendances doit être relevée et, comme elle est rare dans l'école troyenne, elle peut passer au moins pour une présomption en faveur d'une identité d'origine. Mais voici des preuves plus palpables. Plusieurs détails se retrouvent dans le retable de Saint-Jean que nous avons rencontrés déjà dans des œuvres de Juliot. Les architectures ont eu beau devenir classiques et les portiques à colonnades apparaître avec leurs nobles profils à la romaine : certains ressouvenirs pourtant demeurent du décor de jadis et nous revoyons dans le portique de la *Cène* précisément les mêmes caissons que dans la *Rencontre à la Porte dorée* du retable de Larrivour; ils sont fort mal en perspective et il faut les examiner avec attention pour les reconnaître, mais ce sont eux, l'on n'en saurait douter. De même, dans les deux motifs latéraux, voici ces galeries à baies cintrées dont Juliot aimait à décorer le Temple; voici, dans le *Lavement des pieds*, un plafond voûté précisément comme celui de la salle, bien délabrée aujourd'hui, où le grand-prêtre célèbre le *Mariage de la Vierge* (Larrivour), et, détail beaucoup plus important, une place a été réservée sur le toit des portiques à de petits personnages qui assistent de loin à la scène, tout comme ils suivaient, de leurs balcons, la *Sainte Conversation* aux retables de Saint-Nizier et de Saint-André. Cependant les architectures ne sont pas tout, et il faudrait apercevoir aussi des analogies dans les personnages. Or celles-là ne manquent pas non plus. Le jeune serviteur qui porte une corbeille sur la tête, dans le coin de la *Cène* à gauche, est bien le frère des jeunes bergers et des assistants du grand-prêtre dans les fragments du presbytère de Saint-Nicolas, et les têtes des apôtres sont de même allure que celles des deux vieillards du même relief; si, à Saint-Jean, elles ont un peu moins d'accent encore, la faute en est à l'amollissement progressif du style. Le soldat romain, témoin du désespoir de Judas, a une cuirasse presque identique à celle du saint Georges de Saint-Parres-les-Tertres, et l'arme (?) qu'il tient dans la main est tout à fait semblable aux bâtons (?) des compagnons de Joachim dans la *Rencontre à la Porte dorée*. Ce sont là des rapprochements qui s'imposent et des similitudes indéniables.

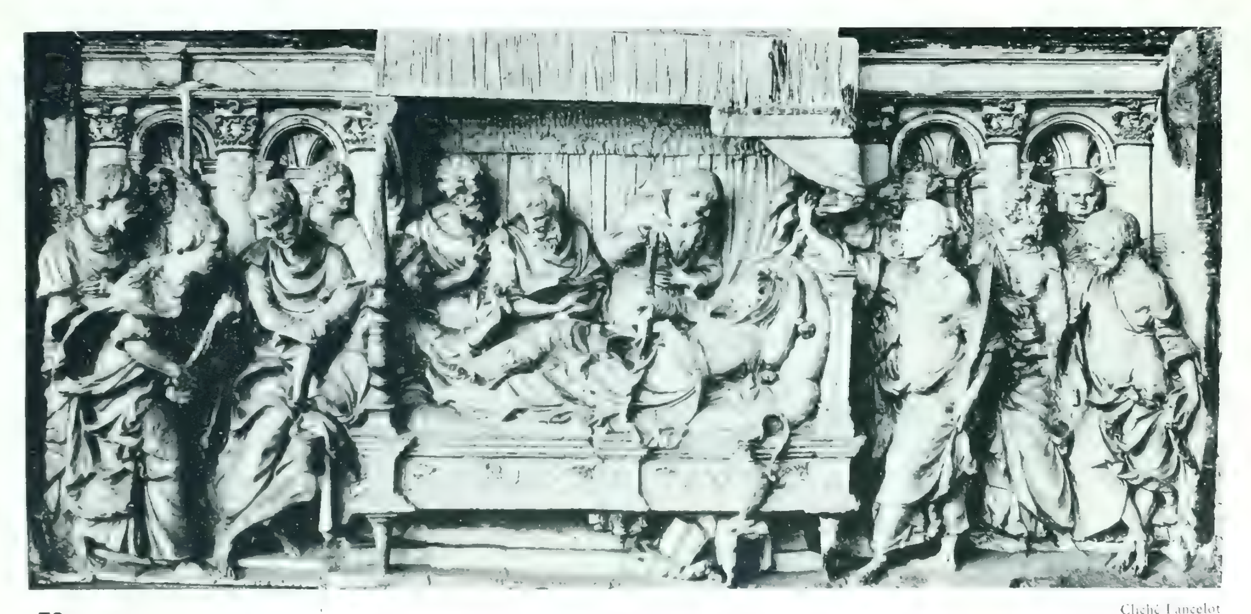
Mais ce qui pour nous doit entraîner l'attribution de l'œuvre à l'atelier de Juliot, c'est l'examen du système de plis qui y est adopté. Dans tous les monuments exécutés par l'école troyenne sous les influences italiennes, et dès les premiers moments où elles se font sentir, les plis prennent un caractère chiffonné que nous avons remarqué;

leur agencement s'amollit, ils s'agitent et perdent tout dessin. Jacques Juliot est, avec l'atelier de Saint-Léger, un des seuls imagiers, sinon le seul à Troyes, qui ait gardé plus ou moins intacte, à une époque où l'italianisme avait déjà commencé son œuvre, la tradition gothique des plis droits et largement jetés, sans cassures ni chiffonnages. Or au milieu des italianismes les plus violents, c'est ce système de draperies que nous remarquons dans le retable de Saint-Jean. Sans doute certains personnages y font de très évidentes exceptions, comme la femme qui allaite son enfant, dont la jupe forme dans le bas de brusques et étranges retroussis, presque semblables à ceux qui se voient aux statues allemandes de la fin du xve siècle; mais la plupart des draperies, quelle que soit l'exubérance du geste qu'elles recouvrent, sont logiques, point tourmentées, et le système de plis, droits et profondément creusés, est tout à fait analogue à celui que nous avons noté aux retables de Larrivour, de Saint-Nizier et de Saint-André. A ce point de vue, les deux apôtres debout aux extrémités de la table de la *Cène*, et le grand-prêtre, dans le *Désespoir de Judas*, sont caractéristiques, et il n'est pas jusqu'au soldat romain dont le manteau ne soit traité suivant les procédés traditionnels. Pour qu'une œuvre dont le style dénote sûrement une date bien postérieure à l'arrivée de Dominique à Troyes ait pu conserver, parmi ses italianismes mêmes, des caractères aussi profondément nationaux, il fallait qu'elle sortît d'un atelier bien solidement organisé et où une longue pratique maintenait de fermes traditions; ces ateliers ne sont pas nombreux à Troyes; nous n'en savons qu'un, celui de Juliot, et c'est pourquoi nous croyons qu'il est raisonnable de lui attribuer le retable de Saint-Jean.

Nous reconnaissons, certes, que de profondes différences de style semblent contredire ce raisonnement; et en effet rien de moins semblable, comme apparence extérieure et même comme esprit, que la *Cène* et la *Rencontre à la Porte dorée*. Aussi bien ne faut-il pas oublier que de longues années séparent les deux monuments, et des années au cours desquelles la transformation de l'art troyen a été très rapide. Au moment où le retable de Larrivour a été exécuté, en 1539, c'est à peine si les premiers imagiers troyens qui étaient allés travailler à Fontainebleau pouvaient être de retour dans leurs ateliers paternels, et l'italianisme n'avait agi encore que par infiltration; or il n'est pas douteux que, quand fut fait le retable de Saint-Jean, Dominique Flo-

rentin était dès longtemps installé à Troyes et que son goût y dominait : quelque ferme et puissant que pût être le talent de Juliot, il ne pouvait guère ne pas subir en quelque façon, lui aussi, l'influence directe des Italiens, et y eût-il répugné, ses intérêts l'eussent forcé de se plier aux modes nouvelles, car les riches clients qui s'adressaient à lui ne se seraient plus accommodés de la simplicité gothique, et il n'eût pas manqué de bientôt perdre sa vogue. Au reste, nous ne nous sommes point avancés jusqu'à prétendre que les deux œuvres fussent de la même main. Quand Jacques Juliot reçut la commande du retable de Larrivour il avait au moins cinquante ans; il est assez raisonnable d'admettre que pendant les vingt-trois ou vingt-huit années qui lui restaient à vivre, parvenu à une vieillesse avancée, il ne s'astreignit pas à exécuter lui-même toutes les commandes qui arrivaient à l'atelier. Ses élèves durent avoir une grande part à la confection des œuvres que nous avons signalées, et leur collaboration résout bien des difficultés. Elle explique d'abord la présence de figurines imitées de l'antique dans certains accessoires, tels que les pieds de la table de la Cène, et le trône du grand-prêtre, car s'il est peu vraisemblable que Jacques Juliot ait jamais connu l'art antique, les comptes de Fontainebleau nous apprennent que c'est précisément un des Juliot, Hubert, qui, sous les ordres du Primatice, « raccoutra » les antiques des collections royales; elle explique la grande divergence de mains qui se reconnaît entre les diverses parties d'un même ensemble, comme entre les trois bas-reliefs du retable qui nous occupe, dont l'un au moins, le *Lavement des pieds*, paraît extrêmement faible, tandis que les deux autres sont bien supérieurs, quoique assez peu semblables entre eux; elle explique enfin, et c'est où nous voulions en venir, les différences que l'on peut remarquer dans le style des divers ouvrages que nous avons placés sous le nom de Juliot. Le vieux maître demeurait toujours le chef, et son influence continuait de se faire sentir, maintenant dans l'atelier les procédés et les traditions qui en avaient jadis fait la fortune, et en assurant l'unité; mais c'étaient ses élèves qui, bien souvent, travaillaient sous ses ordres, introduisant dans l'œuvre commune l'esprit nouveau qui régnait au dehors et dont ils étaient imprégnés.

Le *Trépassement de la Vierge* (fig. 79) qui fait partie aujourd'hui encore de la collection Gréau est un ouvrage du même style que la



Cliché Lancelot

79

COLLECTION DE M. GRÉAU. *Trépassement de la Vierge.*

Long. 1 m 11. — Voir p. 2[illegible]6.

Cène et, si ancrée que soit la tradition qui l'attribue à Gentil, nous n'hésitons pas à le donner à Juliot. C'est en 1864 que cette œuvre réapparut pour la première fois; elle figura à une exposition rétrospective qui eut lieu à Troyes et dès ce moment son attribution parut fixée : le compte rendu publié dans le *Bulletin de la Société des sciences historiques de l'Yonne*[1] la donne à François Gentil et affirme que c'est le seul ouvrage authentique connu du sculpteur. Mais il ne s'agissait sans doute que d'une de ces traditions vagues, comme celles qui accompagnent tant d'œuvres troyennes; au contraire, dès l'année suivante, la tradition semblait précisée et confirmée par un document irréfutable : Lebrun-Dalbanne mettait au jour un article des comptes de la cathédrale, aux termes duquel un « tableau du trépassement de Notre-Dame » aurait été payé par le chapitre en 1579-1580 à ce même Gentil[2]; il en concluait à l'identité de l'objet visé par le compte et du monument de la collection Gréau, et, depuis lors, le retable jouit paisiblement de l'honorable paternité qu'on lui a découverte. A la vérité, nous n'avons aucun texte à opposer à celui de Lebrun-Dalbanne pour contester au *Trépassement* son état civil; mais en art les textes ne sont pas tout et le style aussi doit compter. Or le style de notre retable interdit absolument, à notre sens, de lui appliquer l'article de paiement en question. Il n'a aucun des caractères que, d'après une œuvre authentique qui nous reste, nous sommes fondés à prêter à Gentil, et nous y trouvons au contraire de la façon la plus marquée tous ceux qui nous ont paru propres à l'art des Juliot. La date du *Trépassement* de Gentil (1579) ne saurait d'ailleurs en aucune manière s'appliquer à celui-ci. Qu'il soit postérieur aux bas-reliefs de Saint-Jean, nous le voulons bien, et son italianisme un peu plus marqué semble en effet le démontrer; mais quant à reconnaître entre ces deux morceaux un intervalle de près de trente années, c'est à quoi nous nous refusons : si les bas-reliefs de Saint-Jean sont de 1552, ce qui est la date la plus avancée qu'on ait proposée (et nous avons vu que

1. Art. de Challe; t. XVIII, 1864, p. XCIV-XCV.

2. « Payé pour récompense du tableau du trépassement de Notre-Dame à maistre François Gentilz, tailleur d'images, et Girard Faulchot, maître maçon, la somme de huit escus nouveaulx à vingt-quatre livres. »

« Marchandé à Jacques Passot de bien et duement peindre en façon d'albastre, le tableau du trépassement de Notre-Dame, icelluy enrichir de fin aur et les ventaulx en dedans peints en huile et de couleur, selon les histoires qu'on donnera et au dehors de noir et blanc en huile, et le tout rendre dedans la my-aoust, la somme de quarante escus nouveaux à la somme de six vingt livres tournois. » Lebrun-Dalbanne, *les Bas-reliefs de Saint-Jean-au-Marché* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1865), p. 76.

M. Babeau les reculait jusqu'à 1530), il est insoutenable que celui-ci soit de 1579-1580. En ces trente années, l'art troyen n'est pas resté immobile; l'influence de Dominique avait eu le temps de tout envahir, et aucune survivance des procédés traditionnels n'existait certainement plus à ce moment dans aucun atelier. Gentil a taillé en 1579-1580 un *Trépassement* pour la cathédrale, cela n'est pas douteux; mais ce *Trépassement* n'est pas celui qui subsiste aujourd'hui[1].

L'italianisme, disions-nous, est plus marqué ici que dans les reliefs de Saint-Jean, et en effet il est à peine besoin de noter ces têtes d'expression, plus banales encore dans leur sentimentalité que celles de la *Cène*, et qui déjà en arrivent parfois à la simple répétition de bustes romains célèbres : on en remarque au moins deux, et ce sont les premiers que nous rencontrions dans l'art troyen; de même la gesticulation s'accentue, avec la recherche toujours croissante de l'effet, et l'équilibre de plusieurs de ces personnages serait assez malaisé à déterminer, notamment de celui qui se penche au pied du lit et d'un autre, debout à droite, les jambes croisées dans une attitude au moins bizarre. Mais malgré tout la tradition ne perd pas ses droits : tandis que les architectures sont toutes classiques, voici, au milieu, le grand lit à arabesques qui sent sa « première renaissance », et c'est là un mélange qui est bien des Juliot; ce qui en est plus encore, ce sont ces draperies, plus agitées assurément que celles des retables antérieurs, mais dans le même style exactement, sans chiffonnages, et avec ces plis nets et secs si éloignés de ceux de Dominique et des purs italianisants; enfin, comme pour signer son œuvre, il a transporté ici, presque sans différence aucune, la sainte Anne de la *Nativité* de Larrivour et l'a mise dans le lit de la Vierge trépassante, couchée de même, vêtue de même, coiffée de même. C'est un poncif qui a resservi, et resservi naturellement dans le même atelier. Chose curieuse d'ailleurs, le *Trépassement* tout entier servit lui-même de poncif à son tour : dans le retable d'Avreuil[2] (à l'est d'Ervy), le compartiment central le reproduit presque sans variantes, avec ses mêmes personnages agités, ses têtes à la romaine, ses draperies caractéristiques et

1. M. Lancelot, qui a vendu ce retable à M. Gréau, nous a dit qu'il soupçonnait que la provenance en était Saint-Etienne : mais nous n'avons trouvé trace nulle part d'un *Trépassement* dans cette collégiale. Notons que Assier (*Arts et artistes*, p. 102) signale un *Trépassement* qu'il date de 1561, et que Passot aurait également peint; il se peut d'ailleurs que la date d'Assier ait été mal transcrite et qu'il s'agisse du même « tableau » de 1579-1580.

2. Phot. par Robert, n° 8445 du *Cat. mon. hist.*

sa Vierge; la main est assez faible et trahit souvent l'original, dont la verve et l'habileté de ciseau dénotent au contraire, comme toujours chez Juliot, un praticien consommé. Mais cette réplique, malgré tous ses défauts, est bien intéressante, car elle nous prouve l'existence d'un véritable atelier autour de l'auteur du modèle, et c'est là peut-être une raison de plus pour attribuer ce modèle aux Juliot, les plus riches et sans doute les mieux outillés d'entre les imagiers troyens pour la reproduction de leurs œuvres.

Il n'y a pas lieu d'insister longuement sur le relief de la *Nativité* de l'église Saint-Nicolas de Troyes; c'est encore, à notre avis, un de ces monuments en possession d'une réputation imméritée, et il ne nous paraît avoir aucun titre à représenter la sculpture troyenne au musée du Trocadéro[1]. La composition est assez étrange, réunissant dans une même ruine à colonnes et à pilastres du plus insignifiant classique la *Nativité*, l'*Annonciation aux bergers* et l'*Adoration des mages*; elle est en même temps sans grand caractère, aussi ne serons-nous que très peu affirmatifs sur son attribution à l'atelier des Juliot. Ce qui nous le fait rapprocher des œuvres précédentes, c'est une très évidente recherche du pittoresque; le roi mage enturbanné qui se hâte vers l'enfant, son vase d'aromates à la main, le berger surtout qui arrive, un agneau sur ses épaules, sont des figures d'un individualisme assez marqué, tout à fait différentes des poncifs ordinaires, et qui se distinguent au milieu des pauvretés qui les entourent, prises dans l'habituel répertoire des imagiers italianisants. Peut-être aussi la Vierge agenouillée n'est-elle pas sans parenté avec la sainte Anne du bas-relief du presbytère de Saint-Nicolas. Pourtant le système des plis, bien qu'exempt de l'agitation et du flottement italiens, n'a rien de la netteté de dessin caractéristique des Juliot. C'est donc pour mémoire, plutôt, que nous citons ici le monument, et sans nous aventurer à rien affirmer au sujet de son origine[2].

1. N° 414 du *Catalogue sommaire* des moulages. Rep. dans Fichot, *Stat. mon.*, t. IV, pl. III.

2. Une *Sainte Conversation* et une *Adoration des mages* à Bar-sur-Seine peuvent être comparées à ce morceau, dont elles ont à peu près les qualités et les défauts. Ce sont sans doute des répétitions d'atelier.

IV

Saintes et allégories.

Trois statuettes du musée de Cluny[1] (n[os] 282, 283 et 284), trois de la collection de M. Schiff, une qui de la collection Gréau a passé chez M. Raymond Kœchlin[2], une autre du musée de Troyes[3], une tête enfin, de chez M. Gréau aussi et aujourd'hui au Louvre[4], forment un groupe à part, et qui, au premier abord, paraît assez isolé dans l'art troyen. Seules de leur espèce et assez déconcertantes d'aspect, elles ont même semblé si inattendues qu'on leur a cherché jusque par-delà le Rhin les parentés les plus lointaines[5]. A les examiner de plus près cependant, à les rapprocher surtout des bas-reliefs de Saint-Jean, sur lequels elles l'emportent de beaucoup d'ailleurs comme originalité et comme tenue, on leur trouve avec eux des similitudes de facture tout à fait frappantes, et il ne paraît pas douteux qu'elles ne soient dues au même atelier, sinon à la même main. Si donc c'est à Juliot que nous avons attribué la paternité du *Repentir de Judas*, c'est à lui encore que nous devrons donner ces statuettes et elles se placeront tout naturellement et comme d'elles-mêmes à leur rang dans la série de ses ouvrages.

Ces morceaux, parmi les plus élégants sans doute qui soient sortis des mains de nos imagiers troyens, présentent d'ailleurs, malgré l'assurance où nous sommes touchant leur auteur, de sérieuses difficultés. De dimensions à peu près égales, de même matière, et ayant gardé pour la plupart des traces d'une très semblable dorure, ces statuettes paraissent bien provenir d'un même ensemble; mais qu'était cet ensemble? et quel mélange bizarre dans les sujets représentés!

1. Moulées au Trocadéro et phot. par Robert dans la série de Cluny.
2. Elle a figuré dans la section rétrospective de l'Exposition universelle de 1878.
3. Elle est à l'état de débris; c'est la représentatiou d'une femme avec un animal à ses pieds. L'acquisition est récente et le morceau n'a pas reçu encore de numéro.
4. Non numérotée encore; dans la vitrine de la « Salle des nouvelles acquisitions » du département de la sculpture moderne.
5. Le catalogue du musée de Cluny lui-même leur attribue un « caractère allemand ». Le seul ouvrage allemand avec lequel elles aient quelque rapport, semble-t-il, ce sont les statuettes du *Tugendbrunnen* à Nuremberg. Mais cette fontaine date de 1589 et est par conséquent de bien des années postérieure. S'il y a quelque analogie entre les deux manières, c'est que l'italianisme a influencé le sculpteur allemand comme l'imagier champenois, et qu'il a produit les mêmes déformations sur le fond gothique de l'un et de l'autre.



s statuettes et elles se placeront

80 Cliché de l'auteur

Collection de M. R. Kœchlin.
La Force.

Haut. 0 m. 58. — Voir p. 271.



81 Cliché Paul Robert



Musée de Cluny. *La Grammaire* (?)

Haut. 0 m. 58. — Voir p. 271.



82 Cliché des auteurs

Collection de M. Schiff.
Sainte Geneviève.

Haut. 0 m. 6?. — Voir p. 271.

Quelques-unes d'entre elles figurent apparemment des personnages religieux : c'est dans la collection Schiff une vraisemblable *Sainte Geneviève* (fig. 82), avec le diable enchaîné à ses pieds sous la forme d'un singe[1]; c'est aussi une Sainte « au livre »; et le prétendu *Prophète*[2] du musée de Cluny (n° 283), ainsi que la soi-disant *Grammaire* (n° 284; fig. 81), pourraient bien n'être autres que *Saint Savinien* et *Sainte Savine*[3]. Au contraire c'est une allégorie, à ne s'y pas tromper, que la *Foi* de M. Schiff, et si les attributs assez incertains de l'autre figure de Cluny (n° 282) et de celle de M. Kœchlin (fig. 80) rendent difficile de les déterminer exactement, pourtant on ne saurait guère y voir autre chose que l'*Astronomie* et la *Force*. Cette seule qualité d'allégories[4] leur donnerait pour nous du prix, car ce seraient les seuls monuments « civils » que nous connaissions dans la sculpture troyenne; mais, tout en admettant que des allégories aient pu figurer côte à côte dans un même ensemble architectural avec des statuettes de saintes, nous sommes incapables d'imaginer ce qu'était cet ensemble. Une tradition locale donne Larrivour comme provenance à certains de ces morceaux[5], et elle est intéressante, car nous savons que dans l'église de cette abbaye des monuments divers et d'une richesse extrême étaient conservés avant la Révolution; les voyageurs du XVIII[e] siècle les ont décrits trop vaguement pour que leur récit nous soit d'un grand secours, mais ils avaient reconnu quelque analogie entre « le retable de la chapelle des Apôtres » ou le « balustre de la chapelle Saint-Bernard » et le fameux retable de la *Vie de la Vierge* de Jacques Juliot[6]. Serait-ce

1. La même sainte est représentée avec le diable enchaîné, sous la forme habituelle, à Rumilly-lez-Vaudes (phot. par Robert), et, à Lignières, avec une sorte de monstre.

2. La collection de M. Valtat, à Versailles, possède un réplique en bois à peu près identique de ce morceau : nous en avons parlé plus haut.

3. Cette rectification très ingénieuse a été proposée par le Musée de Troyes, qui l'a adoptée pour ses moulages (n[os] 271 et 272 du *Cat. des sculptures*).

4. M[me] Lelong possède encore une *Justice* qui, des mains de M. Gréau, a passé dans la collection Leclanché, et a figuré ensuite en 1896 à la vente Leroux, n° 509 du catalogue. C'est un ouvrage de transition, très compliqué comme vêtements et d'un travail médiocrement habile; mais la tête a un assez curieux caractère de réalisme. Elle n'appartient d'ailleurs pas à notre groupe. (Phot. par Lancelot.)

5. Communication de M. Lancelot à propos des statuettes de Cluny. Celles de M. Schiff ont été achetées par lui il y a de longues années, à l'hôtel Drouot, dans une vente anonyme.

6. Après avoir parlé de ce retable, « le balustre de la chapelle de Saint-Bernard et de la chapelle suivante est d'un travail presque semblable », dit le *Voyage littéraire* de deux Bénédictins (t. I, p. 94); et Dom Guyton : « Le retable de la chapelle [des Apôtres] est une *Cène* en figures qui paraît être de la même main que ce beau retable du grand autel » (*Rev. de Champagne et de Brie*, t. III, 1867), p. 215.

un indice et pourrait-on voir dans nos fragments des débris de quelqu'un de ces monuments? D'autre part, le musée de Cluny ne sait rien d'une telle provenance; mais celle qu'il indique ne paraît pas trop certaine, car, tandis qu'il donne une de ces statuettes (n° 284, la *Grammaire*?) à « une église de Troyes », les deux autres sont attribuées par les cartels à Saint-Martin-des-Vignes, et par le catalogue à Sainte-Jule[1]. La question, pour le moment, demeure donc parfaitement obscure.

Ce qui ne l'est point du tout, au contraire, c'est l'étroite parenté de ces monuments avec les dernières œuvres des Juliot. L'extrême allongement des proportions peut faire illusion d'abord; pourtant, s'il n'y a pas là une simple particularité due à une disposition architecturale, la trace est tout au moins curieuse de l'influence de Fontainebleau et de ce Primatice avec lequel Hubert Juliot conserva de familières relations. On retrouve peu, à la vérité, cet allongement dans l'atelier; mais aucun des habituels traits caractéristiques ne fait défaut. C'est ce même goût du pittoresque qui se maintient inébranlable et témoigne d'indéniables survivances gothiques au moment même où prévalent partout ailleurs les pires généralisations à l'italienne; c'est aussi le même maniérisme exacerbé. Et certes ici, ce goût est poussé à l'extrême : ces étranges coiffures, bandelettes, serre-tête ou résilles, mais d'où les cheveux s'échappant tombent pourtant à la façon traditionnelle en longues mèches sur les épaules; ces corsages aux pèlerines retournées ou s'ouvrant décolletés en cœur sur la chemisette; ces jupes relevées, ces broderies, ces bourses, ces ceintures tordues, ces mille accessoires familiers et amusants, tout cela n'a rien de la draperie de « grand style » mise à la mode dans l'école par Dominique; tout cela est du pur Juliot, et, à ce moment, ne peut être que de lui. Les plis aussi, secs d'ordinaire et presque logiques dans ce débordement de fantaisie, le diraient assez, prodigieusement éloignés de ces chiffonnages dont nous verrons bientôt de si déplorables échantillons; les longues mains le prouvent de même, si différentes des mains grasses et à fossettes des italianisants ordinaires, et aussi ces visages encore individuels et qui sont précisément le contraire de la « tête d'expression ». De plus,

1. La différence n'est d'ailleurs pas très grande, la chapelle de Sainte-Jule ayant été fondée sur les ruines de l'église, démolie en 1591; mais si les statuettes proviennent de Sainte-Jule, elles sont en tout cas antérieures à l'édification de cette chapelle.

divers détails sont identiques à certains que nous avons déjà rencontrés chez Juliot : dans le *Repentir de Judas*, l'apôtre déchu a aux pans de sa tunique, comme la femme qui allaite son enfant en a sur son épaule, des nœuds très bizarres, sortes de pompons que nous n'avions jamais vus ailleurs, et les voilà aux longues manches de l'*Astronomie*; de même la bourse d'où Judas sort ses trente deniers est pareille à celle de la *Force*. Ces analogies sont peu de chose, si l'on veut, mais elles corroborent les raisons de style, et celles-là nous paraissent irréfutables.

Est-ce à dire que la même main a taillé ces monuments? Non encore, assurément; mais c'est le même art qui les a inspirés, et le même atelier qui les a exécutés. Quelques années, les séparent sans doute, et l'outrance du maniérisme, la folie même du pittoresque, si l'on veut, font peut-être nos statuettes un peu postérieures aux bas-reliefs de Saint-Jean. Elles sont plus intéressantes qu'eux cependant, à notre gré, parce que l'imagier si original qui les a sculptées a su, mieux ici que dans aucune autre de ses dernières œuvres, faire la part petite aux conventions du classicisme italianisant. Nous connaissons tous les défauts de ces saintes et de ces allégories, et savons les justes reproches qu'on leur peut adresser; elles sont peut-être moins « pures » que certaines œuvres de l'italianisme troyen; mais au moins sentent-elles encore le terroir, et c'est ce qui fait pour nous leur grand charme et celui de l'atelier des Juliot.

A vrai dire, nous ne prétendons pas que Juliot ait été le seul, à Troyes, à résister à l'engouement général, et que quelques imagiers ne se trouvèrent pas çà et là, qui, tout à fait indépendants de son atelier, ne se sont pas soumis plus que lui à la règle du Florentin. Parmi eux, il faut citer évidemment ceux qui s'adonnèrent à la sculpture des effigies funéraires : la Révolution a laissé subsister fort peu de ces « insignes de féodalité », et entre les figures de Jean Truchot (1514), de Nicolas de Monstier et de Jacqueline de Laignes (1515), de Pierre de Launoy (1522), et celle du chanoine Bréjard (1549), (fig. 84) à Mussy-sur-Seine[1], nous n'en connaissons aucune; mais de ce dernier monument aux précédents la différence est beaucoup

1. Phot. par Robert, elle se trouvait jadis dans la chapelle décorée par Bréjard. Lambert, *Histoire de la ville de Mussy-l'Evêque*, p. 366-367.

moindre que leurs dates ne le feraient croire : si le vieux prêtre de Mussy n'a plus la largeur d'allure de l'écuyer, son image n'en est pas moins d'un sérieux et d'une précision très dignes des bons portraitistes du xve siècle, et presque rien ne s'y laisse reconnaître des apports de l'art nouveau. Avec la nature pour guide, l'imagier, obligé de faire ce qu'il voyait, ne pouvait se livrer à sa fantaisie et les influences extérieures avaient moins aisément prise sur lui. Quant aux autres récalcitrants, à ceux qui, sans raison particulière, firent bande à part, il faut avouer que si, ce que nous ignorons, ils furent nombreux, ils ont en tout cas laissé bien peu de traces de leur activité, et peut-être les grâces de Dominique n'ont-elles pas eu de prise sur eux, simplement parce qu'ils continuaient, sans invention ni curiosité, à pratiquer machinalement le métier appris dans leur jeunesse [1].

Répétons-le pourtant : l'exacte détermination des dates de toutes ces œuvres de demi-caractère est difficile à fixer, et avec le système des poncifs en usage dans les ateliers, on ne saurait prétendre à une chronologie sûre. Aussi bien un monument curieux nous donne une nouvelle preuve des erreurs possibles : c'est l'*Apparition du Christ* [2] à la Vierge agenouillée (fig. 83), à Vallant-Saint-Georges (en amont de Romilly). Un ange musicien est là, assistant à la scène, et qui paraît bien, aux crevés de ses manches, aux rubans emperlés dont il est couvert, à l'exagération du pittoresque de tout son costume, un contemporain de certains des héros du maniérisme tels qu'avaient pu les créer les dernières années de Juliot ; et cependant la femme, à ses pieds, rappelle exactement, tant par son type que par la belle simplicité de son attitude et de ses draperies, certaines des œuvres les plus caractérisées du premier tiers du xvie siècle troyen [3].

1. L'un des seuls monuments que l'on pourrait citer est une *Visitation* à Saint-Florentin (Yonne), d'une valeur d'art fort médiocre, mais où des ressouvenirs curieux, tels que le grand bonnet de sainte Elisabeth, presque semblable à celui de la *Visitation* de Saint-Jean, les mèches de cheveux tombants de la Vierge, sa ceinture et son type général, se mêlent à l'italianisme évident des draperies.

2. Phot. par Lancelot.

3. Il est si vrai qu'il s'agit là de poncifs, que le Louvre (coll. Sauvageot, B, 36) possède un bas-relief tout à fait analogue, où la femme agenouillée est identique dans ses moindres détails, le Christ très semblable et les accessoires à peu près pareils, tandis que l'ange si exagéré est remplacé par un autre, tout à fait dans le style du reste du morceau. On trouve à Saint-Ayoul de Provins deux *Anges musiciens* du même type que celui de Vallant-Saint-Georges (Phot. par Martin-Sabon, n°s 1728 et 1729). — Ce sujet du *Christ apparaissant à sa mère*, qui est assez rare avant l'époque qui nous occupe, a été traité par un graveur troyen du xvie siècle. Varlot, *Illustration de l'ancienne imprimerie troyenne*, Troyes, 1850, in-4°, fig. 88, p. 32.



83 Cliché Lancelot

VALLANT-SAINT-GEORGES. *Apparition du Christ à la Vierge.*

Haut. 0 m. 75. — Voir p. 251.



84 Cliché de l'auteur

MUSSY. *Le chanoine Bréjard.*

Haut. 1 m. 12. — Voir p. 253.

L'utile avertissement donné par le style de l'ange eût-il manqué, l'historien doit se demander, non sans confusion, si, dans cette gracieuse figure agenouillée, il aurait reconnu une tardive réplique et ne l'eût pas prise pour la contemporaine de celles dont elle n'est sans doute qu'un reflet. Quoi qu'il en soit, et en réservant toutes les chances d'erreur, on peut croire, sans faire tort à d'honnêtes artisans, que rares furent les imagiers bien doués qui ne subirent pas l'ascendant de Dominique, et que leurs efforts, médiocrement heureux pour la plupart, demeurèrent isolés. Seul l'atelier des Juliot nous montre, dans une série d'œuvres importantes, la continuité d'un développement logique, et il représente seul à nos yeux la survivance, au delà de la période de transition, des derniers éléments traditionnels dans l'art italianisant — ou plus proprement « dominicain » — dorénavant maître de l'école troyenne.



77 Cliché Mon. Hist.

TROYES, SAINT-JEAN. *Lavement des pieds.*

Haut. 0 m. 56. — Voir p. 238.



78 Cliché Mon. Hist.

TROYES, SAINT-JEAN. *Repentir de Judas.*

Haut. 0 m. 56. — Voir p. 238.

TROISIÈME PARTIE

L'ITALIANISME

CHAPITRE I

TROYES AU MILIEU DU XVIe SIÈCLE

I. Prospérité apparente et décadence prochaine. — La bourgeoisie penche vers sa ruine. — La réforme; ses progrès. — Guerres civiles.

II. Le zèle religieux et l'essor des ateliers troyens. — L'architecture classique à Troyes : Saint-Nizier; Saint-Nicolas et Jean Faulchot; Saint-André. — Vandalisme. — La façade de la cathédrale : Jean II Bailly, Favereau et Gérard II Faulchot. — Dans les campagnes.

Les huchiers; leur conversion au classicisme. — Leurs rapports avec l'art des imagiers.

Les orfèvres : cadeaux aux rois.

Les tombiers.

Les peintres : ils s'occupent surtout de décoration. — Quelques noms et quelques œuvres : le retable de Sainte-Savine et les volets de la collection Gréau. — Dominique Florentin et les peintres.

Les verriers : grandes compositions; peinture sur verre.

I

La bourgeoisie troyenne.

Troyes présente au milieu du XVIe siècle l'aspect d'une merveilleuse prospérité. La richesse accumulée par un demi-siècle de calme réparateur paraissait infinie et quand, en 1572, l'ambassadeur vénitien Lippomano traversa la ville, il la jugea « si belle et si élégante » qu'elle pouvait, disait-il, passer pour « la plus agréable de France[1] ».

1. Babeau, *Voyage d'un archéologue en Champagne* (*Ann. Aube*, 1886, p. 3).

En effet les bourgeois rivalisaient de luxe dans leur mobilier et leurs habits[1]; leurs hôtels à peine achevés, celui de Jehan Deheurles vers 1545, celui de Vauluisant agrandi vers 1550 par Antoine Hennequin, ceux de Nicolas Riglet, de J. Le Boucherat (d'Autruy), des Mauroy[2], étaient plus somptueux encore que les demeures de la génération précédente, et les fêtes offertes aux rois ou aux princes à l'occasion de leurs entrées dépassaient en magnificence tout ce que l'on avait imaginé jusque-là : quand Henri II vint à Troyes en 1548, 34 peintres travaillèrent aux décorations élevées sur le parcours du cortège[3] et durant les vingt-quatre jours que Charles IX y demeura en 1564 avec la cour, il semble que l'on renchérit sur les prodigalités qui avaient signalé jadis la visite restée légendaire de Charles VIII[4]. Les ateliers des imagiers, les chantiers des maçons, tout était en pleine activité et, vers 1540, Dominique Florentin, arrivant à Troyes avec l'appétit ordinaire aux Italiens qui venaient chercher fortune en France, dut juger la ville un séjour éminemment favorable pour un artiste qui prétendait, comme lui, gagner sa vie vite et largement.

Et pourtant, en réalité, malgré un tel effort de luxe, la source de cette prospérité était bien près d'être tarie et si les grands bourgeois dépensaient sans compter, la décadence n'en était pas moins proche. Ils avaient perdu dès lors certains des avantages qu'ils tenaient d'une longue tradition : une réforme opérée dans le conseil de la cité leur avait ôté, entre 1535 et 1540, la part jusque-là prépondérante qu'ils prenaient aux affaires municipales, et leur influence y diminua peu à peu jusqu'à être complètement annihilée, au moment des guerres religieuses, par l'élément populaire et par les gens des Guise. De même les hautes dignités ecclésiastiques leur échappaient les unes après les autres : c'était un étranger, Guillaume Parvi, qui succédait en 1518, sur le siège épiscopal, à Jacques Raguier, le second du nom, et si, sept ans après, un Hennequin le remplaçait, il devait être le dernier des évêques bourgeois du xvie siècle, Louis de Lorraine, Carracciolo et Claude de Beaufremont recueillant successivement son

1. Cahiers de Champagne en 1560, cités par Poinsignon, *Hist. de Champagne*, t. II, p. 129.

2. Sur tous ces hôtels encore aujourd'hui existants, voir le tome III de la *Stat. mon.* de Fichot.

3. Rondot, *les Peintres de Troyes au XVIe siècle*, p. 148.

4. Babeau, *les Rois de France à Troyes au XVIe siècle* (p. 45, etc.).

héritage. La mise en commende des abbayes portait aussi à la fortune de la bourgeoisie un coup sensible; ce n'est pas à elle que le roi songeait quand il distribuait ses faveurs, et l'on vit la vénérable maison de Montier-la-Celle passer en 1534 aux mains de Charles de Lorraine, âgé de neuf ans, tandis que, quelques années après, le Primatice devenait abbé de Saint-Martin-ès-Aires. En même temps que leur prestige, leur richesse elle-même diminuait : les foires qui l'avaient produite perdaient d'année en année ce qui pouvait leur rester d'importance, et le commerce, accablé d'impôts, émigrait en dehors des frontières du royaume. En 1550, au moment même où la prospérité de la ville paraissait encore merveilleuse, l'on y comptait déjà plus de 3 000 pauvres sur une population de 20 000 habitants, et des villages jadis de 500 feux étaient passés à 15 ou 20 [1].

La guerre étrangère et les continuels besoins d'argent du roi furent pour beaucoup dans cette situation, mais ce sont les guerres religieuses et les désordres politiques qui l'aggravèrent bientôt au point de la rendre ruineuse. La Réforme avait pénétré de bonne heure dans la Champagne méridionale et s'y était établie très solidement [2]; elle avait aussitôt été combattue avec énergie par les évêques, Odart Hennequin notamment et son successeur Louis de Lorraine, qui dès 1542 et 1546 avaient donné ses martyrs à la communauté troyenne; mais le calvinisme avait grandi malgré eux, des familles de la haute bourgeoisie s'y étaient converties, comme les Raguier et les Pithou, d'autres encore, et en 1562 le nombre de ses adhérents était tel qu'après le prêche de la Pentecôte, le ministre dut, dit-on, donner la communion jusqu'au lendemain. L'exemple de Troyes était suivi dans les villes placées sous son influence, et toutes, presque, jusqu'aux villages de la forêt d'Othe, avaient leurs communautés huguenotes.

Nous n'avons pas à entrer dans le détail de la lutte qui s'engagea [3], mais dès le début elle porta un rude coup à la fortune de la ville : en 1552, à la suite de violences de toutes sortes, beaucoup des riches bourgeois qui avaient adhéré au calvinisme durent s'enfuir; nouvel

1. Boutiot, *Hist. de Troyes*, t. III, p. 417, et IV, p. 5, 16, etc.

2. L'histoire du *Protestantisme en Champagne* a été racontée par M. Recordon, en grand détail, d'après le manuscrit de Pithou, conservé à la Bibliothèque nationale (Troyes, 1863, in-8).

3. Elle a été parfaitement décrite par Boutiot, aux tomes III et IV de son excellente histoire de Troyes; c'est à lui que nous avons emprunté la plupart des faits que nous citons, et à lui que nous renvoyons nos lecteurs.

exode en 1556; puis ce fut l'année du massacre de Vassy (1562), et dès lors la guerre était déchaînée. « Il n'est quasi mois en l'an qu'on ne brusle des hérétiques à Paris, à Meaux et à Troyes, deux ou trois, et aulcun mois plus de douze », écrivait Claude Hatton dans ses *Mémoires*; en même temps des bandes s'organisaient dans les campagnes, pillant et massacrant, assez fortes parfois pour prendre des villes et des châteaux d'assaut, indistinctement catholiques ou réformées, au reste, et pour qui la religion n'était qu'un prétexte à brigandage. Cependant ceux qui eussent dû veiller à la sécurité du pays, les Guise, aux mains de qui le gouvernement de la Champagne demeura presque sans interruption, avaient bien d'autres soucis en tête, et ils ne s'occupaient guère plus de faire cesser le scandale de l'évêque de Troyes, Caracciolo, ouvertement converti au calvinisme et ne se maintenant pas moins sur son siège, que d'organiser la police ou de refréner les passions populaires.

A partir de 1565 environ et pendant plus de vingt-cinq ans, ce ne furent à Troyes que dénonciations, bannissements, émeutes; la Saint-Barthélemy y fut célébrée par le massacre de 45 malheureux enfermés dans les prisons, et la Ligue n'eut pas de forteresse plus entêtée dans sa résistance au roi. C'est sur la populace que s'appuyaient les Guise, et pour la payer de son dévoûment, ils lui livraient à l'occasion la vie et les biens de quelque bourgeois accusé de tiédeur. On peut imaginer ce que devenait dans ces circonstances le commerce de la ville : les fabricants ne travaillaient plus que pour la consommation locale, infiniment réduite, car il ne fallait pas songer à aventurer au dehors des marchandises dont les partisans, les reitres et jusqu'à des Albanais, eussent fait aussitôt leur proie, et l'élévation des taxes ne tardait pas d'ailleurs à fermer les ateliers qui avaient réussi à se maintenir. Durant cette longue crise la fortune de Troyes avait sombré, et si plus tard, au XVII[e] siècle, elle se releva quelque peu, jamais l'éclatante prospérité dont la ville avait joui ne se retrouva, et jamais surtout elle ne redevint le centre d'art si vivant et si original qu'elle avait été pendant un demi-siècle.

A vrai dire, au moment où commence notre troisième période, vers 1540, qui est la date approximative de l'arrivée de Dominique, presque rien ne permet de présager ce prompt déclin; toutes les causes de décadence que nous avons notées ne sont guère qu'en germe : elles n'ont pas eu un effet immédiat, et pendant près de vingt

ans encore toutes les familles qui avaient fondé la grandeur de la ville, continuent de dépenser largement leurs fortunes à peu près intactes, bâtissant des hôtels, décorant des chapelles dans leurs églises paroissiales et dans celles des innombrables fiefs qu'elles avaient acquis. La production artistique de Troyes est à ce moment d'une intensité singulière; tous les ateliers et tous les chantiers sont occupés, et jamais, dans les premières années du siècle même, les commandes n'ont dû être si considérables : ce qui nous reste de monuments de cette période est extraordinaire, et aujourd'hui encore, après tant de ruines, on est surpris de la quantité de statues qui se taillèrent alors et du nombre d'églises qu'on acheva.

II

Maçons, huchiers, orfèvres, tombiers, peintres, verriers.

Une telle activité, on n'en saurait douter, est due pour une bonne part à la recrudescence de ferveur religieuse qu'amena chez les catholiques l'opposition à la réforme naissante, et en effet on ne pouvait faire de sa foi une profession plus éclatante qu'en employant son zèle à orner les autels. Mais ce n'est pas là assurément la seule cause de la remarquable fécondité qui se manifeste durant ces quelques années dans les ateliers troyens, et l'avènement de l'art nouveau qui se produisait à ce moment dans la vieille cité gothique a été pour beaucoup sans doute dans cet essor. Après être longtemps demeurée obstinément fidèle à l'architecture traditionnelle et avoir même goûté médiocrement, semble-t-il, le décor d'arabesques et les autres formes d'ornementation ingénieusement tirées du fonds italien, Troyes se précipita soudain vers l'architecture classique avec une ardeur sans égale. Dominique Florentin, qui, au même instant, transformait la sculpture, ne fut pour rien, personnellement, dans cette révolution, car on ne voit pas qu'il ait jamais été architecte [1], mais les mêmes causes qui déterminèrent son succès firent celui de l'architecture nouvelle; la lente infiltration d'italianisme qui avait pénétré les ateliers des imagiers troyens n'avait pas été sans toucher les chantiers des maçons, et si les rapports de ces derniers avec les

1. Voir plus loin, p. 298.

centres d'art nouveau ne sont pas établis comme ceux des imagiers, il n'est pas douteux que les mêmes influences aient agi sur eux; comme les gravures et les menus objets transportables avaient initié les imagiers, les commentateurs des anciens et leurs recueils de modèles préparèrent la conversion des architectes. Le public les suivit et l'enthousiasme pour les nouvelles modes de bâtir put entraîner bien des bourgeois que le seul zèle religieux n'aurait peut-être pas induits en dépense et mis en goût de construction.

C'est l'église Saint-Nizier qui offre à Troyes les exemples les plus typiques des nouvelles modes architecturales. Les premiers travaux de reconstruction, on s'en souvient, avaient été entrepris vers 1521, et le maître de l'œuvre avait suivi naturellement les données de l'art traditionnel; en 1531 il édifiait encore le portail latéral ouest, qui est du gothique le plus flamboyant, mais on peut croire qu'il ne tarda pas à disparaître : en tout cas c'est dans un style tout différent que fut achevé l'édifice [1]. La porte nord, qui date du règne de Henri II [2] et porte son monogramme, présente un système de pilastres, de colonnes cannelées, d'entablements et de frontons dont la grâce, il faut le reconnaître, est assez médiocre : on dirait d'un architecte encore inexpérimenté; au contraire le grand portail occidental, qui est de l'époque de Charles IX (de 1574, dit Courtalon), est une œuvre accomplie, pour ce qui est de l'étage inférieur au moins, et la sculpture des détails [3] prouve que les ouvriers troyens, qui s'étaient montrés si merveilleusement habiles à tailler les feuillages gothiques, avaient su transformer leur manière sans rien perdre de leur talent.

Tandis qu'à Saint-Nizier la solution de continuité est absolue entre les diverses parties de l'église, gothiques et classiques, à Saint-Nicolas, au contraire, nous l'avons vu, Girard Faulchot, qui entreprit de la relever de ses ruines après l'incendie de 1524, avait pratiqué un art tout de transition et préparé les voies en quelque sorte à son élève et successeur, Jean Faulchot. Ce Jean Faulchot fut un adepte convaincu des doctrines nouvelles, et il le fut avant tout autre à Troyes, semble-t-il, s'il est vrai que dès 1541 [4], au lendemain même de l'arrivée de Dominique, il commençait la construction de ce grand

1. Courtalon, *Top. troy.*, t. II, 260-5, et Fichot, *Stat. mon.*, t. III, p. 463 et suiv.
2. Repr. dans Fichot, *ibid.*, t. III, p. 476.
3. Plusieurs reproductions dans Fichot, *Stat. mon.*, t. III, p. 464-8.
4. Jaquot, *Essai sur les artistes troyens* (*Soc. acad. Aube*, 1869), p. 243-4.

portail méridional qui, au siècle suivant, excitait encore l'enthousiasme de Girardon : le sculpteur, « dans sa vieillesse, se faisait placer dans un fauteuil vis-à-vis pour en admirer la beauté, sur laquelle, dit Courtalon, il s'exprimait avec transport » [1]. Peut-être ce morceau ne mérite-t-il pas tant de louanges; quant au Calvaire de l'église, c'était l'une des merveilles de Troyes, au dire des voyageurs [2], mais des transformations successives l'ont rendu aujourd'hui méconnaissable [3].

C'est vers le même temps, en 1549, que fut construit, par souscription publique aussi, le portail de Saint-André-lez-Troyes [4]; l'architecte en est demeuré inconnu, mais le monument révèle une main singulièrement habile, et c'est assurément le morceau le plus élégant qu'ait produit l'art classique à Troyes; il a d'ailleurs cet avantage sur tant d'autres de nous être parvenu dans son état primitif, sans mutilation aucune, et sa sculpture, comme celle du portail ouest de Saint-Nizier, peut nous donner une idée de l'habileté des ornemanistes troyens. Mais tandis qu'à Saint-Nizier ce sont les rubans et les ornements géométriques qui triomphent, à Saint-André, plus jeune de vingt-cinq ans, on sent encore, dans ces guirlandes de fruits et de légumes qui courent dans les voussures et s'enlacent aux colonnes elles-mêmes, au milieu même des frontons et des entablements, et malgré le caractère tout classique des lignes, un vague souvenir du naturalisme gothique et des traditions de liberté que la rigueur des principes nouveaux n'avait pas encore tout à fait arrachées.

Saint-Nizier, Saint-Nicolas et Saint-André sont à Troyes les principaux témoins qui subsistent de l'activité des architectes classiques; mais ce n'est pas à la construction de ces portails que s'est borné le zèle pieux des bourgeois, et aujourd'hui encore, malgré les ravages des révolutions, la plupart des églises en portent la trace. Nous la retrouverons à propos des huchiers et des vitriers, car beaucoup d'églises étant dès lors à peu près terminées, c'est surtout à des travaux de décoration intérieure que les libéralités sont employées; de nouvelles chapelles sont concédées à des bourgeois qui les ornent à leur manière, payant parfois très cher l'honneur d'y attacher leur

1. Courtalon, *Top. troy.*, t. II, p. 335.
2. *Voy. litt.*, t. I, p. 93-94.
3. Fichot, *Stat. mon.*, t. IV, p. 455 et suiv.
4. Rep. dans Fichot, t. I, p. 225 et suiv. Voir aussi Aufauvre et Fichot, *Album pittoresque*, p. 47-8, et Grosley, *Mém. hist.*, p. 265.

nom et d'y faire sculpter leurs armes [1], et s'efforçant d'étaler de leur mieux leur magnificence. Cette générosité malheureusement n'était pas toujours inoffensive; c'est ainsi qu'à la Madeleine, le maçon Jean Rousseau, chargé de « parfaire et réparer » le portail donnant sur le cimetière, crut devoir marteler tous les ornements gothiques, pour établir de chaque côté de la porte des colonnes d'ordre toscan surmontées d'une frise à rosaces et à triglyphes [2]. Les maçons du milieu du XVIe siècle n'avaient d'ailleurs pas le culte de l'unité de style et, à tort ou à raison, il ne leur déplaisait pas de plaquer un morceau à l'antique dans un ensemble flamboyant : bien des détails le prouvent, à Saint-Jean, à Saint-Remi et ailleurs.

Le travail de décoration le plus important qui ait été entrepris à ce moment fut au grand portail de la cathédrale; c'est là malheureusement une question très délicate, et sur laquelle il ne paraît pas que la lumière puisse être faite. En 1545, la tour Saint-Paul était amenée par les soins de Jean II Bailly, le maître de l'œuvre, à sa hauteur actuelle, la maçonnerie de la rose était terminée, et l'on travaillait à la tour Saint-Pierre [3]; mais la décoration statuaire manquait à la plus grande partie du portail et bien des niches demeuraient vides auprès des sujets de Nicolas Haslin. Quelques-unes avaient été remplies par les dons des fidèles : en 1530-31, un *Lévite* avait été placé, dont les frais avaient dû être faits par les paroissiens, et deux ans après, le chapitre faisait tailler la Vierge et l'ange pour l'*Annonciation* [4]. Cependant le zèle public eut besoin d'être excité, et en 1547 les chanoines durent faire savoir qu'ils permettraient à qui voudrait de garnir « les niches des tours » des statues des quatre Evangélistes et des Docteurs de l'Église. L'appel fut entendu, et en 1550, deux bourgeois faisaient « faire à leurs dépens... une image du roi Louis et une statue du roi Carloman pour embellir le frontispice des tours et le portail [5] ». De même, en 1571 encore, un saint Timothée était sculpté aux frais de « Monsieur de Villemor »; seulement comme les dépenses des fidèles ne sont inscrites sur aucun registre officiel, il est impossible de savoir aussi bien à quels imagiers ces statues étaient comman-

1. En 1556 et 1566 les Mauroy obtiennent à Saint-Jean la concession de deux chapelles. Courtalon, *Top. troy.*, t. II, p. 195.
2. Entre 1550 (Assier, *Comptes de la Madeleine*, p. 33) et 1560 (Fichot, *Stat. mon.*, t. III, p. 190).
3. Voir Pigeotte, *la Cahédrale de Troyes*, p. 145.
4. Pigeotte, *ibid.*, pp. 119 et 133.
5. Ms. de Sémilliard, p. 22-23.

dées que le nombre qui en fut donné à l'église. Quelques documents figurés des XVII[e] et XVIII[e] siècles devraient nous renseigner, tels que le vitrail de l'*Arrivée de Henri IV à la Cathédrale*, par Linard Gontier, conservé à la bibliothèque de Troyes [1] (1621), le frontispice du *Bréviaire troyen* de 1718 et la planche insérée par Grosley au tome second de ses *Mémoires historiques*; mais tous ces dessins sont si peu précis qu'on n'en saurait rien inférer de topique. Au reste, s'il est vraisemblable que bien des sculptures furent ajoutées à ce moment au grand portail, la Révolution, qui les a toutes martelées, a fait perdre à la question une grande partie de son intérêt pratique [2].

Cependant Jean II Bailly continuait les embellissements intérieurs de l'édifice. Mais il est remarquable que tandis qu'à l'extérieur il poursuivait le plan de Martin Cambiche, son grand-père, d'après les formules gothiques, il laissait toute liberté à son goût dans la décoration des chapelles, et ornait la clôture de celle des fonts, qu'il construisait en 1553-4, des frontons et des colonnes les plus classiques [3]; c'est le seul exemple que nous ayons rencontré d'un tel éclectisme, et encore doit-il s'expliquer sans doute par la piété filiale de Bailly. Quand il mourut, en 1559, son successeur, Gabriel Favereau, n'eut pas les mêmes scrupules, et continua la tour Saint-Pierre à sa façon, qui était l'antique, sans tenir aucun compte du style de l'ensemble. Certes le placage fait ici fort mauvais effet, mais il n'est pas nécessaire, pour comprendre cette modification apportée aux plans primitifs, d'arguer de l'origine soi-disant italienne de Favereau. Qu'il se soit nommé Fabro, amené d'Italie par Dominique Florentin, son beau-père, et que son nom ait été francisé [4], comme Bolori était devenu Vallours, il se peut, bien qu'aucun document ne confirme cette hypothèse et que même un certain Maurice Favereau se rencontre, maître-maçon de Saint-Pantaléon entre 1520 et 1525 [5], dont

1. Rep. dans l'*Ann. de l'Aube* de 1882, art. de M. Babeau, *Quelques mots sur Henri IV à Troyes*; l'auteur discute (p. 142) cette question des sculptures du portail de la cathédrale.

2. Deux statues de saint Pierre et de saint Paul, aujourd'hui dans la petite église de Saint-Pouange, sont considérées comme provenant du portail de la cathédrale; le charretier qui les a transportées l'aurait affirmé jadis à M. Fichot, mais celui-ci remarque avec beaucoup de raison que la dimension de ces statues rend cette provenance inadmissible. Ce sont d'ailleurs des œuvres tout à fait médiocres et auxquelles il n'y a pas lieu de s'arrêter.

3. Repr. dans Fichot, *Stat. mon.*, t. III, p. 258; voir aussi Pigeotte, ouvr. cit., p. 148. Elle fut payée 140 l. (1 680 francs).

4. Boutiot, *Hist. de Troyes*, t. IV, p. 267.

5. Assier, *Arts et artistes*, 136.

il pourrait fort bien descendre; mais tout autre maître de l'œuvre, à ce moment, en aurait sans doute fait autant, à plus forte raison s'il eût été gendre du Florentin. Italien ou non, Favereau vivait à Troyes fort bourgeoisement, semble-t-il, dans une maison louée au chapitre « près et au-devant de l'église » [1], à son aise d'ailleurs, car il possédait une propriété « au devant du cadran de l'église Saint-Remy » [2], et, bien que sa femme fît des « mouchoirs » [3], honoré de ses concitoyens : quand il mourut en 1576, son épitaphe, qui se voit aujourd'hui encore à Saint-Nizier, porta la qualification rare de « scientifique personne » [4] et il fut un des premiers parmi les architectes troyens à être payé à l'année et non plus à la journée [5]. Au reste, depuis longtemps, en 1576, les travaux de construction étaient interrompus; les troubles ne laissaient pas plus de ressources aux fabriques qu'aux bourgeois, et Girard II Faulchot, qui paraît avoir été le grand architecte du moment [6], nommé maître de l'œuvre en 1577, n'exerça en quelque sorte que des fonctions honorifiques : son rôle se borna à quelques consolidations.

Dans les campagnes, la crise a sévi avec plus de violence encore qu'à Troyes, car elles ont été en butte pendant de longues années à toutes les horreurs de la guerre : ce n'était pas le moment de bâtir, quand toujours on était en danger d'être pillé par les partisans et que, dans les places dont ils s'emparaient, les huguenots se faisaient un devoir de détruire les images et tous les insignes du culte. Aussi, dès les premiers troubles, dont le massacre tout proche de Vassy donna le signal (1562), les travaux s'arrêtent-ils presque partout. Le classicisme n'en avait pas moins eu le temps de porter ses fruits, et il est remarquable combien sa poussée avait été vigoureuse. Son triomphe dans les environs de Troyes doit en effet avoir été fort bref, car, s'il est impossible de dire à quel moment précis il y fit son apparition, on peut croire que c'est assez longtemps après qu'il se fût installé dans la ville; les quelques monuments datés portent tous des millésimes postérieurs à 1550 : à Pont-Sainte-Marie, où l'art de transition cou-

1. En 1571. Cf. d'Arbois de Jubainville et André, *Inv. Arch. de l'Aube*, série G, t. II, p. 138.
2. *Ibid.*, II, p. 138.
3. *Ibid.*, I, p. 25.
4. Elle est transcrite dans Babeau, *Ninet de Lestin* (*Ann. Aube*, 1882), p. 103.
5. Pigeotte, *Cath. de Troyes*, p. 150.
6. Assier, *Arts et artistes*, p. 137; — Pigeotte, *Cath. de Troyes*, p. 155 et 158.

doie encore les ordres et les plus corrects entablements, c'est 1553 [1]; à Nogent-sur-Seine, qui est déjà plus pur, c'est 1554; et pour arriver à des morceaux tout à fait classiques, il faut pousser jusqu'à 1557 (restes du portail de Saint-Parres-les-Tertres, signé Jademet et Thiédot, dont celui de Creney [2], qui est exactement du même style, peut donner une idée), et à 1560, date de la grande entrée de l'église de Laubressel [3], presque aussi froide déjà que les portes latérales de Piney [4]. Une douzaine d'années, quinze tout au plus, ont donc suffi pour faire éclore toute cette floraison, et certes beaucoup de ces monuments, très voisins de ceux de Troyes et construits évidemment sur les plans des mêmes maîtres-maçons ou de leurs élèves, ont une élégance très réelle, à défaut de la fantaisie dorénavant démodée. Mais tout cela ne put aboutir, et les guerres religieuses arrêtèrent l'élan qu'avait suscité l'enthousiasme des premières luttes contre le protestantisme et l'introduction des formes d'art nouvelles.

Durant ces vingt années du milieu du XVIe siècle où l'architecture transformée jeta encore à Troyes un si vif éclat, on peut croire que les autres arts ne chômèrent pas davantage, et que menuisiers, orfèvres et verriers trouvèrent à s'employer, ainsi que les peintres et les imagiers, dans toutes ces églises nouvellement construites ou terminées. Il fallait donner aux parties neuves la même splendeur qu'aux anciennes, et l'on sait si bourgeois et fabriques avaient tenu la main à ce que rien ne manquât à la décoration des sanctuaires; pourtant il ne semble pas que, malgré la générosité toujours prête des fidèles, des œuvres de hucherie ou de vitrerie furent entreprises à ce moment aussi considérables que celles qu'avaient mises au jour les générations précédentes. C'est qu'en effet beaucoup des églises étaient déjà munies de tout le mobilier qu'elles comportaient, stalles, chaires ou jubés, et les verriers avaient trop travaillé au commencement du siècle pour laisser à leurs successeurs beaucoup de fenêtres à garnir. C'est en quelque façon à la besogne courante que les uns et les autres furent réduits, et les comptes ni la tradition ne nous signalent d'eux aucune œuvre comparable aux stalles de Saint-

1. Reproduit dans Fichot, *Stat. mon.*, I, p. 32.
2. *Ibid.*, t. I, p. 6.
3. *Ibid.*, t. II, p. 306.
4. *Ibid.*, t. II, p. 501.

Étienne ou des Jacobins, ou aux verrières hautes de la nef de la cathédrale.

Il serait médiocrement utile, dans ces conditions, de nous attacher à donner les noms de tous les huchiers que les comptes nous font connaître et de nous attarder au détail de leurs œuvres : les plus occupés paraissent avoir été les Berny [1], Quentin et Jean, dont le premier fit les stalles et la chaire de Saint-Jean, et Nicolas Debarry [2], l'auteur du jubé de Sainte-Savine (1598) ; quant à Philippon [3], Doublet [4] et tant d'autres, on ne signale guère d'eux que des travaux d'entretien. Au reste, tout cela a disparu et les épaves qui subsistent, comme les quelques stalles de Notre-Dame-aux-Nonnains aujourd'hui recueillies à Saint-Jean [5] et la chaire de Saint-Nicolas, nous renseigneraient assez mal sur le style des menuisiers troyens du milieu et de la seconde moitié du xvi[e] siècle, si les églises de campagne, un peu moins dévastées, n'en avaient conservé quelques fragments plus typiques. Et en effet les stalles des Noës [6] (N.-O. de Troyes) et le banc d'œuvre de Saint-André [7] sont des ouvrages remarquables, qui peuvent donner une bonne idée de l'habileté des huchiers troyens et de leur facilité à s'assimiler des modèles connus. Tous les éléments de l'art classique s'y trouvent, cariatides, pilastres cannelés et frontons, plus ou moins ingénieusement agencés. Toutefois si l'on en doit inférer que les menuisiers, comme leurs confrères des autres corporations, ont suivi la mode, leurs œuvres ne dénotent pas une réelle originalité de conception ni l'existence d'une de ces écoles de hucherie provinciales bien caractérisées, comme certains archéologues aimaient jadis à en déterminer.

Cette observation s'applique aussi au mobilier civil, car les quelques meubles du milieu du xvi[e] siècle que nous avons pu voir à Troyes ou dans des collections formées en Champagne, n'ont aucun caractère propre, et l'on en pourrait dire autant de la décoration des façades des maisons. Les menuisiers les ont ornées de cent façons, et leur fantaisie s'y est déployée avec une grâce charmante ; à un

1. Assier, *Arts et artistes*, p. 153, et Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 86.
2. Jaquot, *Artistes troyens*, p. 245 et 295.
3. Rondot, *ibid.*, p. 86.
4. Jaquot, *ibid.*, p. 277.
5. Fichot, *Stat. mon.*, t. IV, p. 111.
6. Repr. dans Fichot, t. I, p. 131.
7. *Ibid.*, p. 241.

moment où l'architecture de pierre tombait dans la plus extrême froideur, ils possédaient encore une verve presque juvénile, et savaient même animer de manière assez inattendue les motifs classiques qui avaient fini par s'imposer à eux aussi [1]; mais on ne saurait ici encore parler d'école, et les diverses provinces de France offriraient sans doute des modèles analogues. Ces mêmes huchiers se distinguent au contraire de tous les autres, aussitôt que, sortant de la décoration pure, ils s'appliquent à la reproduction de la figure humaine, non point qu'ils nous aient laissé des œuvres d'une qualité rare, mais pour la seule raison qu'ils ont suivi avec une fidélité absolue les formules des imagiers leurs confrères. L'*Annonciation* figurée aux stalles de Précy-Saint-Martin [2] (près de Brienne) dérive évidemment de l'art de l'atelier des Juliot, et l'*Adoration des mages* de Ramerupt n'en est que peu éloignée; de même, le retable des Noës [3] reproduit exactement comme style, comme composition, et même jusque dans leurs détails, certains retables de pierre que nous rencontrons dans la région, à Lhuître ou à Saint-Lupien. Les modèles auraient pu être parfois mieux choisis et l'on doit regretter que les huchiers, comme dans l'*Adoration des mages* de Chaource [4], en aient si soigneusement reproduit la rondeur et la banalité; mais cette imitation prouve du moins, une fois de plus, l'unité de l'école troyenne.

Nous sommes fort mal renseignés sur l'orfèvrerie de cette époque et aucun de ses monuments n'a survécu peut-être aux fontes successives et aux révolutions. Au reste on ne voit pas que les orfèvres aient trouvé de nombreuses occasions de montrer leurs talents dans des œuvres importantes : la seule châsse dont on ait gardé le souvenir est celle de sainte Syre, que Simon Mitard [5] exécuta en 1552. A la vérité, lors des entrées solennelles des rois ou des gouverneurs, de riches cadeaux d'orfèvrerie leur furent présentés [6] : un certain Henryet Boulanger cisela celui qu'on offrit à Henri II en 1548 et

1. Cf. Fichot, *Stat. mon.*, t. III, p. 64, une façade datée de 1576; le même auteur reproduit un grand nombre de détails curieux empruntés aux maisons de bois encore subsistantes à Troyes.
2. Phot. par Robert, n° 8786 du *Cat. mon. hist.*
3. Rep. dans Fichot, t. I, p. 132.
4. Phot. par Robert, n° 8389 du *Cat. mon. hist.*
5. Jaquot, *Artistes troyens*, p. 290-1.
6. Voir les détails dans l'article déjà cité de M. Babeau, *les Rois de France à Troyes au XVIe siècle*.

Nicolas Boulanger fit le vase orné de figures qui fut donné à Charles IX en 1564; pourtant il semble qu'il ne se trouva bientôt plus à Troyes d'ouvriers habiles, et l'on s'adressa à un Parisien pour la « nave d'argent bien dorée et diaprée » que reçut le duc de Guise en 1571. Ceux mêmes qui savaient bien ciseler n'étaient pas d'ailleurs des artistes de grande envergure : des modèles leur étaient indispensables, faits avec soin par des imagiers ou des peintres; c'est ainsi que Dominique et Gentil, aidés de Gérard Viare, Louis et Nicolas Pothier, modelèrent les présents destinés à Henri II et à la reine, et Charles Colin celui de Charles IX. Cette collaboration avec des maîtres dont les tendances n'avaient certes plus rien de traditionnel, nous dit assez quel était l'art de ces orfèvres, et que ce n'est pas d'eux qu'on pouvait attendre aucune résistance aux nouveautés. Ils avaient même accueilli dans leur corporation un Italien, Pierre Bolori dit Vallours [1], et sans doute la châsse de sa façon que le Primatice donna en 1549 comme présent de bienvenue à son abbaye de Saint-Martin-ès-Aires [2], leur parut-elle un modèle admirable à imiter, comme les statues de Dominique aux imagiers leurs confrères.

Les tombiers ont adopté eux aussi les modes nouvelles et si, sur une pierre anonyme de 1558 au musée de Troyes [3], quelque chose demeure, au milieu du décor classique, de l'ancienne tradition, si les petits Prophètes, dans leurs niches au-dessus de la tête du défunt, rappellent Dieu le père, Abraham et les anges thuriféraires d'autrefois, ces survivances ont disparu dès lors presque partout. La tombe de Pierre de Lamarre à Chennegy († 1540) [4] avec son fronton, ses entablements, ses colonnes, nous montre bien plutôt le défunt priant dans un palais à l'italienne que dormant le dernier sommeil, et celle de Nicolas Riglet, maire de Troyes († 1577), et de sa femme, à Montgueux, est aussi pompeuse [5]. Au lieu de conserver au gisant cette raideur de la mort que rendait si bien le procédé un peu sommaire et schématique de la gravure au trait, le tombier veut, lui aussi, imiter les sculpteurs et animer ses personnages, et c'est ainsi que Colette

1. Jaquot, *Artistes troyens*, p. 291-3, et Pigeotte, *Cath. de Troyes*, p. 153.
2. Defer, *Saint-Martin-ès-Aires*, *Soc. acad. Aube*, p. 67.
3. Dans le jardin du musée.
4. Rep. dans Fichot, *Stat. mon.*, t. II, p. 201.
5. *Ibid.*, t. I, p. 125.

Legoix, femme de Nicolas Riglet, penche la tête vers son époux d'un air tout à fait sentimental; bientôt il fera plus et le mort vivra presque, comme dans cette pierre de Jacques de Saint-Périer, à Villiers-Saint-Georges (près de Provins, 1591) où les draperies s'agitent, comme feront celles de Dominique Florentin et de sa suite. Les recherches d'expression et de mouvement sont, on le sait, à quoi nos italianisants s'attacheront avec le plus d'ardeur; mais nulle part assurément elles ne seront aussi déplacées et n'amèneront à des effets plus fâcheux que dans l'art des tombiers.

Pour les peintres, nous n'avons que peu de chose à ajouter ici à ce que nous disions d'eux dans notre seconde partie. Les comptes nous donnent une foule de noms, et, à les en croire, jamais école de peinture n'aurait été plus féconde que celle de Troyes au milieu du XIVe siècle; c'est par centaines que l'on pourrait citer les articles des registres qui s'y rapportent. Pourtant, quand on les étudie de plus près, force est de remarquer qu'il ne s'agit encore, la plupart du temps, que de simples ouvrages de manœuvres [1]. Certes, ces travaux, nous l'avons dit, étaient fort honorables; il fallait parfois pour les mener à bien une habileté de main singulière, mais il y aurait abus à les prendre trop au sérieux. En réalité les maîtres véritablement capables d'œuvres d'art devaient être peu nombreux, et nous en avons pour preuve la rareté des commandes « artistiques » qui leur sont faites.

Il est bien difficile, au milieu de la confusion des comptes et des besognes si diverses qu'ils relatent, de démêler quels étaient les véritables artistes. Étaient-ce les fils de ces fondateurs d'ateliers que nous avons rencontrés à la génération précédente, Jacques II Passot, Jacques II Cochin, Nicolas III Cordonnier? faut-il les chercher dans la série des Pothier (Nicolas, Pierre, Jean, François, Eustache) ou chez les Cotelle, les Dauge, les Coppain et les Blampignon? Sont-ce les nouveaux venus, les Thays, Planson, ou tant d'autres qui représentèrent la corporation aux assemblées annuelles de la Saint-Barnabé et dont les noms reviennent sur les registres des fabriques [2]? nous ne

1. Rondot, *les Peintres troyens dans la première moitié du XVIe siècle.* Voir aussi Assier, *Arts et artistes.*
2. Rondot, *les Peintres troyens du nom de Pothier*, et les autres articles déjà cités de cet auteur.

savons; toutefois, si nous ne sommes guère fixés sur leur personnalité, nous sommes heureusement un peu mieux à même de connaître leurs tendances, et cela est sans doute beaucoup plus important. Or ces tendances, est-il besoin de le dire? sont tout à fait italiennes et en parfaite harmonie avec celles des imagiers.

En effet, tandis que, pour les périodes précédentes, nous en étions réduits d'ordinaire à juger par analogie, ne possédant presque plus aucune peinture à peu près intacte sur laquelle fonder notre avis, pour celle-ci au contraire, quelques œuvres nous ont été conservées, un retable à l'église Sainte-Savine [1], daté de 1547, les panneaux de la *Vie des saints* à la cathédrale [2] et les volets d'un grand triptyque de 1550 dans l'ancienne collection Gréau [3]. Ce ne sont peut-être pas des monuments d'un art très délicat, et bien que l'un d'eux, celui de M. Gréau, semble devoir être attribué à Gérard Dauge [4], un peintre qui tint une certaine place à Troyes, on peut les prendre plutôt pour de bons ouvrages d'atelier; mais ils n'en sont pas moins intéressants, car ils nous montrent à quel point était profonde dès lors chez les peintres la pénétration de l'italianisme. Le retable de Sainte-Savine est encore composé suivant les procédés traditionnels : c'est un triptyque représentant le *Portement de croix*, la *Crucifixion* et la *Déposition de croix*, à l'exemple de tant de retables en pierre que nous avons rencontrés dans la région; mais l'italianisme le plus avancé s'y étale dans l'attitude théâtrale des personnages, dans les plis chiffonnés des draperies et dans la généralisation des types : certaines femmes, au pied de la croix, nous montrent même le « profil grec » cher à l'école de Raphaël. Dans les panneaux des *Vies des saints* et dans les volets de M. Gréau, le sentiment est très analogue et la facilité un peu banale qu'ils pré-

1. Rep. dans Fichot, *Stat. mon.*, t. I, p. 180.

2. *Ibid.*, t. III, p. 265.

3. M. Gréau (nous a dit son gendre, M. de Broussillon) avait connaissance du panneau central, qui était en Flandre, il y a quelques années; mais il n'avait pu l'acquérir et la trace en est perdue aujourd'hui.

4. Il est signé G. D. sur le bonnet d'un des personnages, le grand-prêtre du volet de droite. On avait naturellement vu là d'abord les initiales de *Gentil* et *Dominique*, suivant le principe qui consistait à attribuer à ces deux personnages toutes les œuvres troyennes, sans songer que rien ne permet d'affirmer que l'un ou l'autre ait jamais fait de peinture. M. Babeau, dans son mémoire sur *Dominique*, a proposé le premier la lecture *Gérard Dauge* (p. 123), ce qui est en effet plus vraisemblable. D'une façon générale, les lettres de ce genre que l'on remarque dans les œuvres d'art du XVe et du XVIe siècle, sont les initiales du donateur ou parfois celles du personnage représenté, et jamais celles des auteurs, qui ne signaient pas ou signaient en toutes lettres. Toutefois, dans le cas présent, la place peu visible où ces lettres sont placées tendrait à faire supposer qu'elles représentent vraiment la signature de l'artiste.

sentent dans la composition, dans le coloris, et dans le choix des types est parmi les caractères les plus certains de l'italianisme. Si quelques morceaux sont plus forts, tels que la servante en blanc accroupie aux pieds du grand-prêtre dans la *Présentation au Temple* de M. Gréau, c'est que le talent du peintre était supérieur ; mais le style est le même, et il est tout italien.

La transformation de la peinture se produisit à Troyes aussi rapidement que celle de la sculpture, puisque sept années à peine après les premières mentions que nous trouvons dans les comptes de la présence de Dominique (1540), nous voyons les peintres aussi profondément italianisés. Et sans doute Dominique ne fut pas pour rien dans ce développement : il eut en effet des relations intimes avec divers peintres, il fut parrain dans la famille Pothier [1] et donna sa fille à Nicolas Hurand [2]. En tout cas, les volets de M. Gréau nous paraissent trop avoir un air de famille avec son œuvre et surtout avec celle des sculpteurs inspirés par lui, pour qu'on puisse douter de l'action qu'il a eue sur l'auteur ; cette action a été plus ou moins directe, nous l'admettons, mais elle a été, et il y a sûrement un rapprochement à faire entre le mouvement du volet de la *Visitation* et celui de la *Rencontre de la Porte dorée* (fig. 93) de Saint-Pantaléon que l'on peut attribuer à l'atelier du Florentin ; de même la parenté nous paraît évidente entre la Vierge de l'*Annonciation*, à l'intérieur des volets, et tant de vierges de la suite du maître, dont une tête appartenant à M. Guillot (fig. 102) est un des meilleurs spécimens. C'est donc bien à tort, croyons-nous, que Grosley, mauvais juge d'ailleurs en la matière, a parlé de l'ancien goût flamand de certaines peintures de Nicolas III Cordonnier exécutées vers 1552 [3]. Il n'y a jamais eu, nous l'avons dit souvent, de « goût flamand » en Champagne, mais la critique n'est pas plus juste si Grosley a prétendu dire « goût gothique » ; au moment où travaillait ce Cordonnier, il n'était plus question de gothique à Troyes, et l'Italie y dominait en souveraine maîtresse dans tous les arts.

1. Rondot, *les Pothier*, p. 349.
2. Rondot, *Peintres du XVIe siècle*, p. 169, et Babeau, *Ninet de Lestin*, p. 89, et *Dominique Florentin*, p. 8.
3. *Œuvres inédites*, t. II, p. 271, cité par M. Rondot. Il s'agit du fameux Calvaire de Saint-Nicolas, auquel travailla Cordonnier ; peut-être la fresque qu'on voit encore dans la tribune est-elle de ce peintre, mais elle a été si bien barbouillée qu'elle en est devenue méconnaissable.

Nous n'insisterons guère sur les verriers de la seconde moitié du XVIe siècle, car leur œuvre, pour considérable qu'elle soit, ne nous apprend rien de nouveau sur les tendances de l'art troyen : ils sont liés aux peintres trop étroitement pour ne pas subir leur influence, et leur italianisme n'est que le reflet de celui de leurs modèles. On peut croire en effet que dans la plupart des cas, c'étaient les peintres qui faisaient les portraits des verrières commandées; sans doute nous n'avons conservé que fort peu de ces contrats, tels que celui où Michel Thays s'engage (1546-7) à faire le « modèle pour la verrière de l'outeau vers la volte du grand portail » de la cathédrale[1], mais nous savons qu'un personnage aussi bien posé que Lutereau acceptait de Dominique un carton pour le *Trébuchement de saint Paul* à Saint-Pantaléon[2], et ce qui est plus caractéristique encore, M. Babeau a pu retrouver dans les estampes de la Bibliothèque Nationale les originaux de plusieurs des vitraux que Linard Gontier, le plus illustre des verriers troyens, avait peints pour l'hôtel de l'Arquebuse (1521)[3] : l'une d'elles est signée N. Bollery et il s'agit là vraisemblablement d'un peintre troyen, parent de cet orfèvre Bolori dont le nom avait été francisé en Vallours. A la vérité, Gontier dessinait aussi d'après nature[4], mais ce n'est pas une raison pour attribuer ce talent aux innombrables verriers qui ont peint les fenêtres des églises de la région troyenne : ouvriers de père en fils, ils se transmettaient de génération en génération les procédés en honneur dans les ateliers de la ville, fort incapables d'ailleurs, pour la plupart, de mettre sur pied une de ces grandes compositions qui prennent parfois, à la fin du XVIe siècle surtout, une vitre tout entière, et forcés bien souvent d'appeler à leur aide des peintres de profession.

A Troyes même, les vitraux de cette époque sont devenus assez rares; les comptes nous apprennent que les Soudain, les Lutereau, les Verrat, les Macadré, les Masson, les Pothier[5], héritiers presque tous des grands verriers du commencement du siècle, avaient travaillé dans les principales églises, mais un des seuls exemples que nous

1. Assier, *Arts et artistes*, p. 101. C'est Jean Soudain qui exécuta la verrière, pour 207 livres (3 700 francs).
2. Babeau, *Dominique et Gentil*, p. 146.
3. Babeau, *Linard Gontier et ses fils*, Troyes, 1888, in-8, p. 38 (extrait de l'*Annuaire de l'Aube*).
4. *Ibid.*, p. 18, d'après Duhalle.
5. Assier, *Arts et artistes*, p. 81; Jaquot, *Artistes troyens* (*Soc. acad.*, 1869), p. 247; Rondot, *les Pothier*, p. 353.

possédions de leur manière est la fenêtre représentant l'*Histoire de Daniel* à Saint-Pantaléon, datée en partie de 1546[1]; le style en est tout italien et en parfait accord avec ce que nous pouvons savoir de celui des peintres. Il en va de même pour les églises de campagne, où les morceaux typiques sont demeurés beaucoup plus nombreux : les deux *Vision d'Octave* de Saint-Léger-lez-Troyes (1558) et de Saint-Parres-les-Tertres ne laissent rien à désirer sous le rapport de l'italianisme; dans les *Vertus chrétiennes* de Pont-Sainte-Marie[2] et dans la *Madeleine au pied de la croix* de Villiers-Herbisse (au nord d'Arcis-sur-Aube; 1559), les gestes et certains profils ont un classicisme tout raphaélesque; enfin, nouvelle preuve des influences italiennes, à Saint-Laurent de Nogent-sur-Seine, on voyait jadis un vitrail daté de 1572 dont les légendes en italien macaronique indiquaient clairement une copie mal interprétée par un ouvrier ignorant de la langue[3]. Au reste, ce n'est pas le style seul qui, à ce moment, s'est modifié; les procédés eux-mêmes se transforment, et la verrerie renonce peu à peu à l'usage des verres colorés pour adopter le verre blanc peint. Ce progrès n'était point très heureux, et les grisailles ne sont pas pour remplacer les verrières éclatantes d'autrefois.

L'art des huchiers, des orfèvres, des peintres et des verriers est parfaitement homogène; tous ces corps de métier dépendaient les uns des autres, et après la même période de tâtonnements, ils sont venus en même temps à l'italianisme, suivant tous le mouvement général qui entraînait l'école, et dont nous avons étudié, chez les imagiers, les premières manifestations. Pour bien comprendre toute cette floraison d'italianisme, c'est chez ces derniers en effet qu'il faut la suivre, car ce sont les imagiers, on n'en saurait douter, qui ont donné le ton; la supériorité de leurs talents qui paraît certaine en est cause, mais, pour cette dernière période, il y faut ajouter l'arrivée de Dominique Florentin à Troyes. L'éclat qu'il jeta sur la sculpture troyenne a été si grand, et son ascendant si irrésistible, que les autres arts n'ont pu se dérober à son action : sa mainmise sur eux a été absolue et il les a vraiment modelés tous à l'image du sien.

1. Rep. dans Fichot, *Stat. mon.*, t. IV, p. 427. Quelques morceaux portent le millésime 1531; la vitre a été très restaurée.
2. *Ibid.*, t. I, p. 443, pl. II et pl. IV.
3. Aufauvre, *Le vitrail du vaisseau de l'eglise* (*Soc. acad.*, 1855), p. 30-31. L'abbé Nioré signale un autre vitrail, visiblement inspiré par l'Italie, celui d'Eroy, représentant les *Triomphes de Pétrarque* et, chose curieuse, il est daté de 1502 (*Soc. acad.*, 1897).

CHAPITRE II

LES TROYENS A FONTAINEBLEAU

Progrès des pénétrations italiennes. — Influence de la noblesse de cour : les Amboise, les Guise, les Dinteville, Caracciolo. — Les objets portatifs d'origine italienne. — Les antiques. — Les imagiers nomades et les tours de France. — Efforts isolés vers l'italianisme.

Contact direct de l'école avec un centre italien. — Les Troyens à Fontainebleau. — La colonie de 1535-1540 : les Juliot. — Les comptes de 1540-1550 : les Haslin, etc.

Les travaux des Troyens à Fontainebleau. — Influence de l'école de Fontainebleau sur leur art. — Ils rencontrent Dominique le Florentin. — Leur initiation définitive.

Nous avons noté les déformations que les premières pénétrations italiennes avaient introduites dans l'art de nos imagiers; mais l'italianisme, pour être en bonne posture au moment où nous nous sommes arrêtés, paraissait loin d'un triomphe sans réserve, et l'école troyenne, tout en s'y abandonnant, prétendait encore trouver une manière de l'exprimer qui lui fût propre. Elle tâtonnait, et les différences si sensibles que nous avons constatées entre les diverses œuvres de la période de transition prouvent bien qu'il s'en fallait de beaucoup que cette expression fût trouvée. Pour arriver à fixer le style auquel on tendait, ces infiltrations d'italianisme plus ou moins vagues et lointaines, qui seules jusque-là avaient pénétré l'école, ne suffisaient sans doute pas et un contact direct avec l'art italien était nécessaire : ce contact, c'est l'exode d'une compagnie de Troyens vers les chantiers de Fontainebleau qui l'amena, et la rencontre qu'ils firent d'un des artistes italiens venus comme eux pour y travailler, Dominique le Florentin. Dominique ne tarda pas à

prendre sur eux une influence prépondérante, et, parti pour Troyes, à y exercer sur l'art une véritable dictature : l'école ne fut plus bientôt que le reflet du chef qu'elle s'était donné. C'est cette prise de possession que nous étudierons dans cette troisième partie et l'adoption définitive, par tous ces ateliers aux traditions jadis si libres et si variées, d'une unique formule italienne, élégante à la vérité, mais d'où toute fantaisie était exclue et qui les condamnait désormais à la plus fatigante monotonie.

Le terrain était bien préparé à Troyes, et le temps était loin où la bourgeoisie s'enfermait, comme au commencement du XVI[e] siècle, dans l'intransigeance de son goût traditionnel. Elle était demeurée longtemps attachée à l'art gothique, peut-être parce qu'elle n'en connaissait pas d'autre et que les riches bourgeois, principaux clients des ateliers de la ville, n'avaient guère eu l'occasion, paisiblement occupés à leurs comptoirs, de rien savoir des merveilles de l'Italie auxquelles la cour s'était laissé séduire. Mais cet isolement ne pouvait être de longue durée; le commerce crée des relations de province à province et, à visiter les grandes villes du royaume, les marchands prenaient contact avec l'art nouveau; leurs fils, qui souvent occupaient à Paris les grandes charges du Parlement, ne manquaient pas d'y être tout gagnés, et les fréquents séjours des rois à Troyes avaient dû achever d'ouvrir les yeux les plus rebelles. La cour était la grande propagatrice de l'italianisme : son imitation fut pour beaucoup dans la progressive conversion de nos bourgeois; c'est d'elle qu'ils apprirent à goûter une culture dont les raffinements leur étaient encore inconnus, et ils adoptèrent cette culture, autant peut-être parce qu'ils s'y complurent que pour ne pas demeurer en reste avec une noblesse dont les circonstances les avaient rapprochés.

Ce n'est pas seulement pendant les séjours royaux qu'ils avaient eu dès lors occasion de la voir de plus près. La noblesse de cour, en effet, avait repris en Champagne, vers le milieu du règne de François I[er], une véritable importance; son activité y était considérable, et tout ce qu'elle gagnait était gagné pour l'italianisme. Il n'y a pas lieu sans doute de tenir compte des relations des Amboise avec la région; ils y étaient possesseurs de diverses seigneuries et s'y occupaient activement de leurs intérêts, mais on ne voit pas qu'ils y aient séjourné beaucoup ni que leur goût personnel, qui eut sous Louis XII

une telle action sur le goût général, en ait eu aucune à Troyes [1]. Au contraire les Guise, adeptes zélés, eux aussi, de l'art italianisant, étaient en rapports constants avec la ville, et c'est dans nos ateliers qu'ils allaient chercher leurs fournisseurs : si Henri de Lorraine, à la vérité, utilisait en 1495 les services de Jacques Bachot, un gothique assurément, pour la construction de son tombeau et de celui de ses ancêtres, le duc Claude, qui fut gouverneur de la Champagne de 1523 à 1543, faisait décorer sa maison de Joinville dans le goût nouveau, et c'est à Dominique Florentin que sa veuve s'adressait pour lui élever une sépulture; les travaux exécutés à Montier-la-Celle, pendant que Charles de Guise en était abbé [2], vers 1534, le furent vraisemblablement dans le même style, et Louis de Lorraine, qui, plus tard, étant archevêque d'Albi, devait appeler des peintres italiens pour orner de fresques son église, montait à temps sur le siège de Troyes, en 1545, pour donner l'exemple aux hésitants. A côté des Guise, c'étaient les Dinteville; ils jouèrent, eux aussi, un grand rôle dans l'histoire de la Champagne, durant la seconde moitié du siècle surtout, et ils étaient depuis longtemps des italiens convaincus : François, évêque d'Auxerre, et abbé de Montier-la-Celle lui aussi, avait ramené d'Italie, après son ambassade de Rome, des fresquistes qui travaillèrent dans sa cathédrale [3], et quand toute la famille, faussement englobée dans l'affaire de l'empoisonnement du Dauphin, dut quitter la France pour quelques années, c'est à Venise qu'elle se réfugia; elle en revint plus italienne que jamais et Jean, bailli de Troyes, le même qui, durant une de ses ambassades en Angleterre, avait posé devant Holbein [4], s'adressa à Primatice et à Dominique, qui furent ses hôtes en 1544, pour la décoration de son château de Polisy [5]. Venu de si haut, l'exemple ne pouvait manquer d'être suivi, et la bourgeoisie de Troyes n'eut pas besoin d'attendre que son propre évêque fût un Italien, — Antoine Caracciolo, fils du prince de Melphe et neveu du pape Paul IV, installé en 1550, — pour abandonner ses traditions gothiques et donner à l'égal de la noblesse dans les modes italiennes.

1. Lalore, *les Riceys* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1872), p. 178-9; Boutiot, *Notice sur Vendeuvre* (*Ann. Aube*, 1859), p. 133.
2. Grosley, *Mém. hist.*, t. II, p. 329-30.
3. Lebeuf, *Mémoires*, t. II, p. 127.
4. Dans le fameux tableau des *Ambassadeurs*, de la Galerie nationale de Londres, où il est représenté avec Georges de Selve.
5. Babeau, *Dominique Florentin*, p. 110.

Il est facile de comprendre, dans ces conditions, que les tendances nouvelles qui se faisaient jour dans les ateliers troyens n'aient rencontré que des encouragements chez les riches bourgeois; les artisans étaient en parfaite communion de goût avec eux et le même courant d'italianisme qui pénétrait les uns, entraînait les autres peu à peu. La nature même de leur art, nous l'avons montré, facilitait à beaucoup la transition, et ils n'avaient qu'à se livrer à leur penchant pour passer de l'élégance un peu maniérée qui leur était particulière à des formules où dominaient les influences italiennes. Ces influences en effet les entouraient, et, quoi qu'ils en eussent, ils en étaient comme imprégnés. Nous avons vu que les premiers éléments de l'italianisme avaient dû être introduits à Troyes par ces objets d'art portatifs dont la péninsule faisait un si grand commerce, plaquettes, bronzes, céramiques, gravures, qui, transportés partout en Europe, y répandaient la connaissance et le goût des formes italiennes; ce commerce n'avait pu que grandir, et si nous n'avons gardé en vérité que très peu de preuves matérielles de ces importations, si trop peu d'inventaires après décès nous permettent de juger de la place que tenaient ces bibelots dans le mobilier des riches marchands et des nobles de Troyes [1], il n'est guère douteux pourtant que ces nouveautés, payées très cher, accueillies et admirées par tout ce qui était bien posé, n'avaient pu manquer de faire à la longue une sérieuse impression sur les artisans.

Ces menus objets arrivaient d'ailleurs sur le marché avec un prestige qu'ils ne devaient pas seulement à leur origine italienne et qui était bien propre à accroître leur influence : c'étaient des antiques, disait-on de beaucoup d'entre eux, et ce seul mot était pour provoquer la curiosité, l'enthousiasme même, d'un public soigneusement façonné par les humanistes; le respect existait en effet avant que l'intelligence fût éveillée. Pour antique, à vrai dire, tout cela l'était d'ordinaire fort peu; il y avait sans doute des imitations plus ou moins fidèles, car l'on sait que de véritables fabriques de faux s'étaient installées dans la péninsule, mais l'on n'y regardait pas de si près,

1. L'inventaire après décès du chanoine Guy de Mergey († 1543) nous apprend qu'il possédait une carte d'Italie et, à leur description, quelques-uns de ses tableaux pourraient bien avoir été italiens, mais on ne saurait l'affirmer. Assier, *Arts et artistes*, p. 99. Dans l'*Inventaire des Archives de l'Aube*, M. d'Arbois de Jubainville en note plusieurs, mais les articles qu'il cite ne peuvent nous donner aucune lumière sur la question.

et était qualifié antique à peu près tout ce qui venait d'outre-monts [1]. Les deux mots *italien* et *antique* étaient synonymes, et de même que Colombe avait avec lui à Nantes en 1511, au dire de Perréal, « deux tailleurs de maçonnerie antique italiens [2] », de même en 1584, un simple ornemaniste de l'Arsenal de Paris est appelé « tailleur d'antiquités [3] ». Au reste, eussent-ils été dûment avertis, nos imagiers troyens n'auraient vraisemblablement pas su faire la différence; ce qu'ils connaissaient de l'antique devait être à peu près nul, car si le trésor de la cathédrale renfermait d'admirables pierres gravées prises à Constantinople par les croisés [4], et si l'on peut admettre que dès lors le sol si riche de la Champagne méridionale avait livré quelques-uns de ces bronzes et de ces médailles qu'il devait rendre au jour si nombreux au XVIIIe siècle et durant le nôtre [5], c'était trop peu de chose évidemment pour attirer leur attention. Peut-être avaient-ils devant les yeux un buste romain, ce prétendu saint Louis ou Philippe le Hardi qui ornait la façade d'un « ancien et vaste corps de logis » en face de la Madeleine et était, au dire de Grosley, un véritable antique [6]; mais il était placé bien haut et l'on ne devait guère s'en soucier. C'étaient les menus objets italiens qui attiraient toute l'admiration et ils profitaient largement, exclusivement même, peut-on dire, de l'engouement général, parfois un peu naïf, qu'excitait l'antiquité [7].

S'il était des imagiers, et il put y en avoir, que tous ces petits objets laissèrent froids et que l'italianisme n'atteignit pas à Troyes, il leur suffit de sortir de leur province pour prendre avec lui un contact autrement sérieux. Les artisans de la fin du moyen âge ont été très

1. Courajod, *L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques aux XVe et XVIe siècles*, Paris, 1889, in-18.

2. Courajod, *La part de l'art italien dans quelques monuments de la première renaissance française* (*Gaz. Beaux-Arts*, 1883, t. XXIX, 2e série), p. 494, note 2.

3. Chabouillet, *Nouv. Arch. art français*, 1880-81, p. 136.

4. Grosley, *Éphémérides troyennes*, t. II, p. 200-201.

5. Le détail de ces trouvailles est rapporté tout au long dans les *Mémoires de la Société académique* et dans l'*Annuaire de l'Aube*. M. Le Clert a publié un excellent catalogue illustré des bronzes antiques du musée de Troyes, dans les *Mém. de la Soc. acad.* de 1898.

6. Grosley, *Eph. troy.*, t. II, p. 243.

7. Nous ne connaissons dans la Champagne méridionale que de rares exemples de sujets empruntés à l'antiquité. Encore n'ont-ils rien d'antique que le nom et dérivent-ils évidemment de plaquettes italiennes. Tels sont, par exemple, certains détails des retables de Crésantignes (voir fig. 44), de Lhuître, ou des bas-reliefs de Saint-Jean de Troyes (voir fig. 76), ou encore les médaillons de *Pâris* et d'*Hélène* encastrés dans un mur de ferme à Vosnon (à l'ouest d'Ervy). Ces derniers proviennent, paraît-il, de Neuvy-Sautour (Yonne). Rev. dans Fichot, *Stat. mon.*, t. II, p. 182. Il est curieux de constater que dans la sculpture décorative de la région troyenne on trouve un peu moins de ces imitations de plaquettes italiennes que dans le reste de la France.

nomades, et le tour de France, on le sait, était dans leurs habitudes; à Troyes, on voyageait de même, et si nous n'avons aucune preuve qu'un Troyen ait à ce moment poussé jusqu'en Italie, il est certain que beaucoup parcoururent la France. Nous avons cité déjà l'exemple de ce Marc Bachot qui, en 1524, allait « besogner en plusieurs lieux et places [du] royaume [1] », et d'un autre Bachot, beaucoup plus illustre, Jacques, qui poussa jusqu'à Saint-Nicolas-du-Port, aux environs de Nancy. Les documents ne nous citent pas d'autres voyageurs, mais l'humeur aventureuse de nos artisans en poussa plusieurs jusqu'à s'expatrier, et tandis que Boudrillet, le huchier, s'installait à Dijon, que Jean Cordonnier, de la famille de ce nom qui donna tant de peintres à Troyes, séjournait trente-trois ans en Provence, à Aix et à Marseille (1516 à 1549) [2], à la fin du siècle on voyait les Cochin partir pour Orléans et Chalette pour Toulouse. Quand ces jeunes gens, arrivés à Paris, à Tours ou en Normandie, s'informaient de ce qui se faisait de mieux dans les ateliers, dont plusieurs étaient illustres, celui des Juste par exemple [3], c'était des ouvrages déjà fortement teintés d'italianisme qu'on leur montrait, sinon tout à fait italiens, et ils étudiaient à leur aise de grands monuments conçus suivant des principes qu'ils n'avaient pu apprendre à bien connaître chez eux. Sans doute la plupart de ces chefs d'ateliers n'étaient pas des artistes de génie, et le tombeau de Louis XII, notamment, est loin d'être un chef-d'œuvre; mais la nouveauté de leur art un peu contourné et l'habileté avec laquelle ils fouillaient le marbre, cette matière si peu connue encore en Champagne, étaient certes pour entraîner l'admiration de compagnons élevés dans la seule pratique des sévères recettes gothiques; aussi, rentrés chez eux, ceux-ci ne pouvaient-ils manquer de se poser, en face des vieux chefs d'ateliers attachés à leurs traditions séculaires, comme les messagers d'une inspiration nouvelle et les partisans de la réforme italienne.

Ce sont toutes ces circonstances extérieures qui expliquent la transformation progressive de l'école troyenne et comment peu à peu ses solides traditions gothiques ont cédé au souffle venu d'Italie. Mais si, au moment où nous en sommes arrivés, cette transformation était déjà commencée, la dénationalisation était, tout le prouve, encore très

1. Babeau, *les Prédécesseurs de Gentil* (*Ann. Aube*, 1879), p. 60.
2. Pératé, *le Retable de Six-Fours* (*Gaz. Beaux-Arts*, 1891), p. 162-164.
3. Montaiglon et Milanesi, *la Famille des Juste en Italie et en France*, Paris, 1876, in-8.

incomplète. Tous les imagiers allaient sans doute vers l'italianisme, mais ils y allaient aux allures et par les chemins les plus variés, au gré de leur fantaisie ou des circonstances; et tandis que les uns, plus récalcitrants, s'attardaient le plus qu'ils pouvaient dans les vieux errements, les autres, plus jeunes ou plus aventureux, se précipitaient, attirés par toutes les nouveautés. Dans le tableau que nous avons présenté des progrès de l'italianisme, nous avons dû faire des groupements logiques et, pour plus de clarté, procéder par grands ensembles, mais il n'en fut pas ainsi dans la réalité, et le tempérament de chacun activait ou retardait les conversions. L'entraînement était général, mais les adhésions demeuraient individuelles : l'un prenait à l'art nouveau le chiffonnage de quelque pli, l'autre accentuait un mouvement, et tous en faisaient à leur guise, mêlant dans des dosages d'une variété infinie et charmante les vieilles traditions troyennes et ce qu'ils entr'apercevaient des modes italiennes. La transformation, cependant, ne pouvait s'achever que par le groupement des efforts isolés, et, puisque c'était vers l'italianisme qu'on tendait, il était nécessaire qu'un contact plus direct fût pris avec l'Italie ou avec un centre italianisant. Le plus actif de tous était Fontainebleau, où commandaient Rosso et le Primatice, où Serlio théorisait et où devait passer Cellini; il était proche de Troyes, et l'éclat de sa réputation avait de quoi séduire nos imagiers. Les Champenois n'étaient, certes, point du tout esthéticiens et ils n'avaient guère dû réfléchir sur les nécessités de leur art; mais un instinct naturel les poussa vers la grande maison que faisait bâtir François Ier : un grand nombre y allèrent, séduits par l'appât de salaires élevés et pensant y gagner leur vie plus aisément peut-être qu'à Troyes. Une véritable colonie troyenne s'y établit, et cet exode décida de l'avenir de l'école.

Ce sont naturellement des jeunes gens qu'on trouve à Fontainebleau, car aucun chef d'atelier n'aurait eu l'idée d'aller chercher fortune hors de sa ville natale; mais parmi ces jeunes gens plusieurs appartiennent à ces grandes tribus d'imagiers ou de peintres qui continuaient de père en fils à exercer une profession respectée, et quelques-uns reçoivent des appointements qui ne sont pas ceux de simples apprentis. Les premiers que nous rencontrons sont des Juliot, Jacques, François et Hubert [1], qui figurent sur les comptes entre 1535 et 1540, gagnant

1. De Laborde, *Renaissance des arts*, t. I, p. 403 et 405, et Babeau, *Dominique Florentin*, p. 131. Voir plus haut, p. 223-225.

l'un 20 sols (environ 19 francs d'aujourd'hui) par jour, et les autres 13 et 10 livres (environ 230 et 180 francs) par mois; Hubert, nous l'avons vu, « besogne en la gallerie », c'est-à-dire sous les ordres du Rosso. En même temps, c'est Louis Bachot [1]; Jean Caillet [2] peut être son compagnon d'atelier, car il avait jadis demeuré à Troyes dans la maison de Jacques Bachot, et nous le trouvons en 1539 travaillant, avec Jacques Ier Cochin [3] et Nicolas Pothier [4], aux préparatifs faits pour la réception de Charles-Quint; ceux-ci gagnaient 20 sols (environ 19 francs) par jour; Nicolas Quenet [5]; Jean Prunay [6] et Nicolas II Blampignon [7], employés tous deux aux « ouvrages de peinture et de stucq », ainsi que Nicolas III Cordonnier [8], lequel est payé, lui aussi, 10 sols par jour; Jean Fortier ou le Fortier [9].

D'autres noms se rencontrent dans les comptes de 1540 à 1550. Le plus connu est Nicolas Haslin, qu'on a prétendu identifier avec l'auteur des *Hystoires* du grand portail de la cathédrale de Troyes; mais, nous l'avons déjà dit, il paraît impossible que cet imagier, l'un des plus considérables de Troyes, déjà âgé, puisqu'il travaillait environ depuis 1502-1503, et qui, quinze ans auparavant, de 1522-1523 à 1526-1527, avait mené à bien l'un des ouvrages de sculpture les plus considérables qui aient été exécutés en Champagne au commencement du XVIe siècle, se soit mêlé à tous ces jeunes gens, et, pour des salaires inférieurs à ceux de plusieurs d'entre eux — ce Haslin ne gagnait que 9 livres par mois (161 francs d'aujourd'hui), — se soit prêté aux besognes qu'on leur demandait. Son art d'ailleurs devait être si différent du leur, qu'on ne l'imagine pas collaborant avec eux; et quant à croire que, sur ses vieux jours, il ait pu changer de manière au point d'exécuter des modèles de Serlio ou du Primatice, nous nous y refusons absolument. Il est beaucoup plus raisonnable d'admettre que le Nicolas Haslin qui travaille « aux ouvrages de painture et de stucq, tant en la salle du Roy.... qu'en la salle, chambres et

1. Rondot, *les Peintres de Troyes dans la première moitié du XVIe siècle*, p. 155. M. Rondot dit que Bachot travailla également à Paris.
2. Rondot, *ibid.*, p. 159, et Assier, *Arts et artistes*, p. 103. Est-le même que Jean Taillet (Rondot, *ibid.*, p. 168)?
3. Rondot, *ibid.*, p. 156-7, et Babeau, *Dom. Flor.*, p. 131.
4. Rondot, *les Pothier*, p. 343.
5. Rondot, *les Peintres de la première moitié du XIVe siècle*, p. 154.
6. Rondot, *ibid.*
7. Rondot, *ibid.*, p. 159, et Babeau, *Dom. Flor.*, p. 131.
8. Rondot, *ibid.*, p. 160; de Laborde, *Renaissance*, t. I, p. 405, et Babeau, *Dom. Flor.*, p. 131.
9. Rondot, *ibid.*, p. 159.

estuves estans sous la grande gallerie [1] » a été un descendant, fils ou neveu, du maître troyen, comme le Pierre Haslin, que nous voyons au même moment vaquant « aux ouvrages de painture, tant du cabinet du Roy que chambre rouge des estuves » à la salle haute du grand pavillon près de l'étang, aux tableaux pour le cabinet du roi et à la chambre de la duchesse d'Étampes [2]. Au reste le Nicolas Haslin de Fontainebleau travaillait encore au château après 1550, et le 17 octobre 1561 il était parrain à Avon, avec Catherine Jacquet, dit de Grenoble, femme de Noël Millon [3] et sœur du célèbre sculpteur : à cette date, notre Haslin eût été bien âgé.

Les compagnons troyens des Haslin sont Jean Ier Nérot [4], peintre-doreur et « estoffeur »; Denis Canet [5], doreur aussi; Antoine Chevalier [6], qui est occupé dans la grande galerie, avec un salaire de 12 livres (environ 215 francs) par mois; Charles Colin [7], qualifié de « jeune peintre » et qui n'en gagne que 6 (environ 107 francs); Guillaume Mainfroy [8] (1553 à 1563), qui devait être un plus gros personnage, car on voit sa femme marraine à Avon, en 1559, avec « vénérable et discrette personne Françoys Prymatice, abbé de Saint-Martin de Troye »; puis les membres de la dynastie des Pothier, Nicolas [9], qui avait déjà besogné en 1539 aux préparatifs de la réception de Charles-Quint, et que nous retrouvons occupé, comme tant d'autres, à des « ouvrages de painture et de stucq », et ses frères François et Jean Ier [10], travaillant « sous la conduitte et charge de maistre Sébastien Serlio, architecteur du Roy, aux ouvrages de paintures de deux petits huissets de menuyserie d'une petite aulmoire au cabinet du Roy »; enfin les Juliot de nouveau, Antoine [11], qui n'avait

1. Rondot, *Sculpteurs de Troyes*, p. 84-5, et *Peintres de la première moitié du XIVe siècle*, p. 149. M. Rondot, dans ses *Sculpteurs de Troyes*, mentionne en passant (p. 85) un fils de Haslin, également nommé Nicolas, qui, dit-il, aurait lui aussi travaillé à Fontainebleau. C'est probablement ce personnage qu'il faut identifier avec le Nicolas Haslin dont il est ici question.

2. Rondot, *Peintres du XVIe siècle*, p. 162.

3. Ce Millon était-il parent du menuisier troyen qui avait collaboré avec Jean Cousin, au retable de Vauluisant (voir p. 167 et 178)? Si cette hypothèse est fondée, ce serait un Troyen de plus qui serait allé chercher fortune hors de sa ville natale.

4. Rondot, *Peintres du XVIe siècle*, p. 162.

5. *Ibid.*, p. 162.

6. *Ibid.*, p. 162.

7. Babeau, *Dominique Florentin*, p. 131. Rondot, *ibid.*, p. 163.

8. Rondot, *Peintres du XVIe siècle*, p. 170-71.

9. Rondot, *les Peintres troyens du nom de Pothier*.

10. Rondot, *les Pothier*, p. 350, et Babeau, *Dominique Florentin*, p. 132.

11. De Laborde, *Renaissance*, t. I, p. 423. — Babeau, *Dominique Florentin*, p. 132.

pas paru encore sur les chantiers, et les deux vétérans, Jacques [1] et Hubert [2], aux appointements de 14 livres (environ 250 francs) par mois. Hubert cependant devait être chargé de missions spéciales, car vers le même moment, il recevait des appointements de 17 livres (environ 304 francs) « pour avoir vacqué aux réparemens et racoutremens des médailles, testes et corps de marbre antique, puis naguère apportées de Rome [3] ». La tâche était délicate, et on ose à peine imaginer de quelle façon notre sculpteur s'en tira, avec l'éducation archéologique plutôt sommaire qu'il avait dû recevoir à Troyes dans l'atelier de son illustre parent.

L'impression produite sur ces jeunes gens, frais émoulus des boutiques paternelles, par le spectacle qui, à Fontainebleau, se présentait à leurs yeux, dut être prodigieuse. Sans doute l'art qu'on y pratiquait ne leur était pas inconnu et ils n'ignoraient presque aucun de ses éléments : c'étaient ceux que, poussés par la mode et par leurs propres tendances, ils s'étaient efforcés de s'assimiler; mais le hasard des rencontres et de l'inspiration personnelle avait seul été leur maître jusque-là, tandis que sur les chantiers royaux, les principes que l'Italie avait enseignés au monde se montraient à eux dans toute leur pureté, assez puissants et plaisants à la fois pour émerveiller des imaginations moins novices que les leurs. Fontainebleau, c'était l'Italie qui se dévoilait à eux. A la vérité, nous savons aujourd'hui [4] que les Italiens n'y avaient pas la haute main sur tout et que si Serlio [5] charmait la cour par ses brillantes improvisations architecturales, c'était Gilles le Breton qui bâtissait le château [6], succédant à Pierre Chambiges, le propre fils de l'auteur du portail de la cathédrale de Troyes, maître Martin Cambiche; de même c'étaient, pour la plupart, des Français que nos Troyens avaient pour compagnons, parmi les ouvriers. Mais ceux qui dirigeaient les travaux de décoration, c'étaient ces étrangers que le roi avait fait venir à grands frais, un Rosso, un Primatice; à côté d'eux paraissait Cellini, dont la gloire était plus grande encore, et tous ces artistes, qui méprisaient consciencieusement les modes barbares que l'on suivait en France avant eux, et ne juraient que par

1. De Laborde, *Renaissance*, I, p. 423. — Babeau, *ibid.*
2. De Laborde, *ibid.*, I, p. 392 et 418. — Babeau, *ibid.*
3. Il s'agit sans doute des antiques rapportés par Primatice.
4. Pour tout ce qui a trait à Fontainebleau, nous renvoyons naturellement au livre de Palustre, *la Renaissance en France*, Paris, 1879-1889, 3 vol. in-folio.
5. Il arriva à Fontainebleau en 1541, et serait mort vers la fin de 1554.
6. Il dirigea les travaux de 1528 à 1552.

cette antiquité dont ils juraient avoir retrouvé les secrets, passaient naturellement pour avoir le dernier mot de tous les arts. Qu'était-ce auprès d'eux qu'un Jacques Bachot ou un Jacques Juliot, et comment leurs enseignements n'auraient-ils pas ébloui nos compagnons?

L'influence que ces artistes durent avoir sur eux n'a pu manquer d'être considérable; malheureusement, s'il est très facile de conjecturer d'une façon générale dans quel sens elle s'exerça, il est presque impossible au contraire d'indiquer avec précision ce qu'elle fut. Nous savons à peu près à quoi nos Troyens étaient employés : quelques-uns travaillèrent aux décorations improvisées pour certaines fêtes, comme celles qui furent données à l'occasion de la visite de Charles-Quint, mais la plupart — beaucoup en effet étaient peintres — vaquaient à ces « ouvrages de painture et de stucq » que les comptes mentionnent si souvent. Et ce sont là certes des indications précieuses; nous en pouvons inférer qu'à s'occuper sans cesse à ces ouvrages légers et de pur décor, qui faisaient l'admiration de tous, ils purent perdre en quelque façon l'habitude de cet art sérieux auquel les avait soumis la tradition gothique, et que cette facilité de ciseau, ce tour de main acquis par l'école troyenne vers le milieu du XVI[e] siècle, c'est au séjour de certains de ses imagiers à Fontainebleau qu'elle le dut en partie. A voir aussi en quelle estime était tenue l'habileté purement matérielle, et combien le tour de force exécuté pour lui-même était prisé de tous ces illustres artistes et des connaisseurs qui les entouraient, ils purent en venir à oublier le respect de la logique et la simplicité de sentiment qui avaient été si longtemps parmi les qualités les plus sûres de l'art troyen, et qui devaient y tomber bientôt dans un si complet discrédit. Tout cela est très vraisemblable et n'a pas besoin sans doute de plus ample démonstration.

Mais si nous essayons de serrer d'un peu plus près notre sujet, et, sortant des généralités, de chercher dans la technique particulière de l'école troyenne les traces manifestes du séjour de quelques-uns de ses représentants sur les chantiers de Fontainebleau; si nous analysons le style de nos imagiers et si nous tentons d'en découvrir l'origine, ainsi que celle de leurs procédés, dans le style et dans les procédés du Primatice et de son atelier, il nous faut bien reconnaître que l'entreprise est irréalisable. C'est qu'en effet le mot *École de Fontainebleau* n'est plus aujourd'hui, du moins en ce qui touche la sculpture, qu'une expression vague, comme il en traîne tant dans l'histoire de

l'art, et à laquelle il est impossible de rattacher aucune notion tout à fait précise. Sous la direction du Primatice et de ses collègues italiens, d'innombrables travaux de décoration avaient été exécutés au château, dont les galeries et les salles étaient pleines de figures ou d'ornements qu'ils avaient dessinés, sinon modelés de leurs mains; malheureusement trois siècles ont passé sur ces ouvrages, légers pour la plupart, en plâtre ou en « stucq », et trois siècles singulièrement féconds en démolitions et en restaurations de toutes sortes. Presque tout ce qui n'avait pas été démoli de Henri IV à Louis-Philippe, a été restauré sous Napoléon III et, au milieu de ces changements, l'œuvre authentique des artistes du XVI[e] siècle a péri : c'est à peine si quelques cariatides, en haut du grand escalier, peuvent encore leur être attribuées. Et de celles-là nous ne pouvons rien tirer, elles n'ont rien à nous apprendre sur la filiation de l'école troyenne : ce sont des figures nues, or nous n'en connaissons aucune dans l'art, demeuré religieux au moins de nom, que pratiquaient nos sculpteurs de Troyes. Les dessins du Primatice, qui figurent en grand nombre dans les musées, pourraient nous rendre de plus grands services, mais ils sont encore si mal connus et si mal classés qu'il faut attendre, avant de faire fond sur eux, qu'un historien leur ait consacré une étude sérieuse et critique[1].

Cet état de choses est regrettable assurément; pourtant il n'est pas aussi fâcheux qu'on aurait pu l'imaginer, car, sans prétendre diminuer en rien l'influence que l'art de Fontainebleau a eue sur l'école de Troyes, il nous semble que cette influence est demeurée plutôt générale, et que, même si nous connaissions mieux le Primatice, nous pourrions après tout ne trouver que fort peu de points de contact entre son art et celui de nos imagiers troyens. Le milieu de Fontainebleau a dû faire grand effet sur eux, et ils y ont appris certainement le mépris de leurs traditions nationales et le culte exclusif de l'Italie; mais le modèle dont ils se sont surtout inspirés, l'artiste qui a véritablement façonné leur art, c'est Dominique Florentin. Dominique, à la vérité, était « de Fontainebleau »; c'est sur les chantiers royaux qu'ils l'ont connu sans doute, et c'est de là qu'il partit pour aller à Troyes, où, durant plus de vingt années, nous le voyons jouir d'un prestige incontesté; mais on ne saurait en faire un représentant

1. M. Louis Dimier nous promet cette étude, que nous attendons avec impatience.

attitré de l'art de Fontainebleau et comme un reflet du Primatice. Son œuvre, que nous connaissons relativement bien, est parente sans doute de celle du maître, autant du moins que nous pouvons juger de celle-là, mais elle a indéniablement un caractère propre, et c'est sur sa manière personnelle que se modelèrent les Troyens : toute leur ambition se borna, semble-t-il, aussitôt qu'ils connurent Dominique, à l'imiter du mieux qu'ils purent et à se faire un art à l'image du sien. Celui qu'ils se constituèrent ainsi dérive assurément de Fontainebleau, puisqu'ils n'ont pu y passer sans s'approprier quelque chose des méthodes qu'on y pratiquait, mais cet apport est en réalité secondaire, et c'est Dominique qui doit être considéré comme le véritable rénovateur de l'art troyen.

CHAPITRE III

DOMINIQUE FLORENTIN

I. Premières mentions de Dominique dans les comptes; à Fontainebleau et à Troyes. — Ses origines; son arrivée en France. — Ce qu'il apportait à Troyes. — Les Dinteville; Polisy et Montiéramey; la gravure du *Saint Étienne*. — Sa situation parmi les imagiers troyens; l'entrée de Henri II. — La maîtrise. — Son atelier et ses collaborateurs; Gentil, Favereau.

II. Le Jubé de Saint-Étienne. — Le chapitre choisit Dominique. — Le contrat. — Aspect du jubé; sa destruction. — Les sculptures sauvées. — La *Foi* et la *Charité*; leurs qualités réelles; ce qui séduisit les Troyens. — Les *Histoires de la Vie de saint Étienne* à Bar-sur-Seine.

III. Le tombeau de Claude de Guise à Joinville. — Les Guise et l'italianisme. — La construction du tombeau. — Sa description. — Primatice auteur du plan; les dessins du musée du Louvre. — L'exécution due à Dominique et à Jean Picard, dit le Roux. — Ce qui reste du monument : cariatides, bas-reliefs; génies funéraires et écussons; bas-reliefs du sarcophage. — La part de Jean Picard; celle de Dominique. — Rapports et différences avec les ouvrages authentiques. — Dominique et Primatice.

IV. Travaux de Dominique hors de Troyes : Meudon; collaboration avec Germain Pilon pour les statues du Jardin de la Reine, le monument du cœur de Henri II, le tombeau du roi. — Il réside toujours à Troyes. — Entrée de Charles IX. — Mort de Dominique.

V. Petit nombre de ses œuvres certaines; le silence des comptes. — Sa légende. — Une œuvre vraisemblable : le *Saint Jacques* de Saint-Pantaléon. — Les travaux de son atelier : les deux *Saint Jean*, le *Saint Philippe*, le *Pape*, le *Saint Joseph*, la *Rencontre à la Porte dorée*. — Raison du succès de Dominique à Troyes : la souplesse, le mouvement, le « grand style » et l'effet. — Sa prise de possession de l'art troyen.

I

Les premières années.

C'est entre 1537 et 1540 que le nom de Dominique Florentin paraît pour la première fois dans les comptes[1] : l'artiste est occupé à ce

1. De Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France*, t. I, p. 405.

moment à Fontainebleau aux ouvrages de « painture et de stucq », en compagnie des Troyens venus pour chercher fortune sur les chantiers royaux. Il n'est plus un tout jeune homme, puisqu'en 1548 il aura deux filles mariées [1]; il a donc au moins trente ans [2], et pourtant le rang qu'il tient n'est pas des plus élevés : son salaire de 20 sous (19 fr.) par jour est celui d'un ornemaniste très habile, mais non point d'un personnage de premier plan. C'est à ces quelques indications que se bornent nos renseignements sur ses débuts, et tout ce qu'on y peut ajouter, c'est une mention sur les registres de la paroisse Notre-Dame-aux-Nonnains de Troyes. « Le même jour, y lit-on (le dimanche de Quasimodo de 1540) a esté baptisé l'enfant à Pierre Potier, et l'a tenu Me Dominicle Recovry, Claude Remyot et la femme de M. Louys Pytouyt, médecin [3] ». Nous savons ainsi que Dominique, travaillant à Fontainebleau, s'y était lié avec nos imagiers, et qu'il venait parfois avec eux à Troyes, reçu dans leur intimité au point d'être parrain dans la famille de l'un d'eux. La vie du maître, en quelque sorte, est déjà là en raccourci : elle se passe toute, autant que nous la connaissons, entre Troyes et les chantiers royaux.

D'où venait-il? de Florence, ou au moins de Toscane, son surnom l'indique, mais il est totalement inconnu en Italie; M. Milanesi [4] n'a point rencontré sa trace dans les documents d'archives et Vasari [5] ne le cite qu'à propos de ses travaux exécutés en France : tout au plus pourrait-on attribuer à sa « période italienne » deux gravures qu'il a signées [6] d'après des groupes tirés du *Jugement dernier* de Michel-Ange. Son nom même est incertain; c'est Riconucci, Rinuccini, Riconuri,

1. Babeau, *Dominique Florentin*, p. 111. Cette étude, la meilleure qui ait été publiée sur l'artiste, et qui sur bien des points semble définitive, a paru dans le Bulletin des *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements* de 1877.

2. Les dates de 1501 et de 1506 qui ont été données comme celles de sa naissance (Babeau, *Dom. Flor.*, p. 109), bien qu'assez vraisemblables, la seconde surtout, sont tout hypothétiques.

3. Rondot, *les Peintres de Troyes du nom de Pothier*, p. 349 et 360.

4. Dans son édition de Vasari, t. V, p. 171, et VII, p. 412 (en note).

5. Voici ce que dit de lui Vasari dans sa vie du Rosso. « Lorenzo Naldino de Florence, maître François d'Orléans, maître Simon de Paris et maître Claude également de Paris, maître Laurent Picard (Jean Picard, dit le Roux?) et beaucoup d'autres travaillèrent avec le Rosso aux ouvrages de stuc et de sculpture que nous venons d'indiquer, et furent aimés par lui plus que tous les autres. Mais le meilleur de tous fut Domenico del Barbieri, qui fut un peintre et un stucateur très excellent et un dessinateur extraordinaire, comme le démontrent ses œuvres gravées qui peuvent être comptées parmi les meilleures de ce genre. » (*Vie des Peintres*, édit. G. Milanesi, t. V, p. 170-171.) Dans sa Vie du Primatice, il le nomme encore à propos des travaux du château de Meudon, se bornant à louer son talent de décorateur.

6. Herbet, *Dominique Florentin et les Burinistes* (Fontainebleau, 1899, in-8), n°s 2 et 3 du catalogue, p. 9.

Recourre, Recovry ou Ricoimbre, car sa signature présente toutes ces orthographes, et son surnom même varie, puisque, alors que les Italiens l'appellent Domenico del Barbiere, nous avons adopté en France celui de Dominique Florentin. A quel moment quitta-t-il son pays natal? On l'ignore; certains historiens ont cru qu'il avait dû émigrer de bonne heure, et que, venu jeune à Troyes pour des raisons inconnues, il s'y était marié et y avait exercé son métier, jusqu'à ce qu'il passât à Fontainebleau, entraîné par ses camarades d'atelier troyens[1]. Aucun document ne contredit assurément cette opinion, mais nous demeurons assez sceptiques quant à la présence d'artistes italiens à Troyes durant la période de transition, et nous inclinerions beaucoup plutôt à croire que Dominique fit partie de cette légion d'Italiens qui, avertis du goût que manifestait la cour de France pour leur art, y vinrent chercher fortune. Rosso et le Primatice, leurs compatriotes, les accueillaient volontiers à Fontainebleau et c'est là que se serait formée l'intimité du Florentin avec les imagiers troyens, dont l'acte de baptême de 1540 est un si sûr témoignage; ce seraient eux qui l'auraient ramené dans leur patrie, charmés d'y attirer un représentant authentique de ce prestigieux art italien, qui hantait toutes les imaginations.

Et certes l'attrait que devait exercer sur eux un Dominique se conçoit aisément. Sans doute, il n'était guère plus à Fontainebleau, dans les premiers temps au moins, que leur camarade d'atelier; mais on imagine le prestige dont pouvait jouir aux yeux d'ouvriers habitués à l'antique spécialisation des métiers, un artiste presque universel comme lui : tour à tour sculpteur, peintre, graveur, mosaïste, stucateur, sinon architecte et céramiste, il avait de quoi surprendre, même dans cette vaste officine de décoration qu'était alors Fontainebleau. Tout cela était-il bien profond? Non, en vérité; l'Italie n'avait pas pour habitude d'exporter ses meilleurs artistes, et ceux qui s'expatriaient n'avaient pour la plupart qu'un talent un peu superficiel; Dominique ne devait pas faire exception, et, formé au moment où Michel-Ange répandait autour de lui le rayonnement de son génie, il n'avait pu que suivre la mode, quitte à mitiger en France, au contact de la grâce du Primatice, le « grand style » des formules qu'il apportait d'outre-monts. Pourtant il était un des mieux doués parmi ces Italiens

1. Tel est le sentiment de M. Herbet, *ibid.*, p. 3.

qui passèrent les Alpes, et son talent, nous le verrons, était susceptible de se développer singulièrement. Mais qu'importait à nos imagiers? ils n'étaient point à même de faire des comparaisons ou de porter des jugements bien solides, et, pour ceux surtout qui étaient demeurés à Troyes, quand le Florentin parut, il représenta véritablement l'art nouveau. Il était cette Italie, dont ils entendaient parler depuis si longtemps et dont tant de légendes leur racontaient les merveilles; il était cette antiquité même[1], source de toute beauté, au dire des humanistes, et dont Troyes ignorait jusqu'aux premiers éléments; il bénéficiait de tout ce que les imaginations avaient brodé sur les notions vagues qu'on avait recueillies. Tout ce qu'il disait devait être bien, et beau tout ce qu'il faisait, pourvu qu'il ne fût pas un vulgaire maladroit. Or, sans parler de ses autres mérites, la souplesse de son ciseau avait tout ce qu'il fallait pour paraître miraculeuse à des artisans qui, quoi qu'ils en eussent, gardaient toujours au milieu de leurs grâces quelque chose du sérieux gothique, et l'on peut imaginer l'accueil qui était réservé parmi eux à un personnage tel que lui.

Il ne paraît pas d'ailleurs que Dominique soit demeuré longtemps à Fontainebleau occupé à des besognes subalternes. Primatice avait su le distinguer, et si nous ne pouvons dire de quelle importance d'art étaient les travaux qu'il lui donnait à faire, tableaux de mosaïque « en façon de grotesques » et raccoutrement d'antiques, on doit croire qu'entre 1540 et 1550, le Florentin s'était considérablement élevé en dignité[2]. Y avait-il eu quelque flatterie de sa part à graver au burin certaines compositions[3] dont ses chefs avaient

1. Il est curieux que Dominique ait été regardé jusqu'au XVIIIe siècle comme un représentant du style antique; dans une lettre à Lévesque de la Ravallière, Grosley cite des statues du maître copiées sur des antiques, le *Germanicus*, l'*Annibal*, le *Jules César*, « d'autant plus belles, dit-il, qu'elles ne sont point des copies serviles pour les airs et les attitudes ». Nous n'avons plus les statues auxquelles Grosley fait allusion, mais les eussions-nous encore, il est peu vraisemblable que son jugement pût être ratifié. Gavelle, *Rumilly-lez-Vaudes*, p. 52-53. Voir plus haut, p. 280.

2. Voici les extraits le concernant dans les comptes des bâtiments du roi entre 1540 et 1550; on sait que dans ces documents les dates ne sont pas indiquées pour chaque payement et que l'époque n'en peut donc être déterminée exactement :

« A *Dominique Florentin*, imager, 20 livres par mois (358 fr.). (De Laborde, *Renaissance des arts*, t. I, p. 418.)

« A *Jean le Roux dit Picard*, et *Dominique Florentin*, imagers, pour avoir fait vingt-deux tableaux, façon de grotesques, dedans les compartimens faits de pierre cristalinnes, dedans lesquels il y a des masques faits de petits cailloux de diverses couleurs, aussy pour avoir fait la figure d'un chien, en façon de grotesque, de petits cailloux de diverses couleurs... » (*Ibid.*, t. I, p. 421.)

« A *Dominique Florentin*, paintre, 20 livres par mois. » (*Ibid.*, p. 422.)

3. Voir le catalogue dans Herbet, *Dom. Flor. et les burinistes*, p. 9-14.

décoré les galeries du château? Peut-être, mais il le fit au moins avec talent, et s'ils lui en surent gré, ce ne fut que justice. Nous voyons en effet, dès 1544, Dominique jouir de toute la faveur du maître. Primatice l'emmène à Polisy (près de Bar-sur-Seine) chez les Dinteville, et plusieurs années durant cette illustre famille l'occupa, notamment Jean, bailli de Troyes, et François, l'évêque d'Auxerre (entre 1542, époque du retour d'Italie de ce dernier, et 1554, date de sa mort). Il n'est sans doute pas, malgré la tradition, l'auteur des dessins du pavage en faïence du château (1545-49) : le style de cet ouvrage en fait foi, car il est plus français, peut-être même rouennais, qu'italien [1]; mais il fit entre autres, aux frais du prélat, une « table d'hostel » pour l'église de Montiéramey [2], et si le monument est aujourd'hui perdu, nous avons gardé au moins un témoignage des rapports de l'artiste avec le mécène : c'est une gravure de Dominique représentant le *Martyre de saint Étienne*, où le saint porte sur sa dalmatique l'écusson écartelé des Choiseul et des Dinteville, — le même qui se retrouve au carrelage de Polisy —, hommage assurément du graveur à son noble protecteur.

Introduit par le Primatice dans la clientèle de cette maison, l'une des plus puissantes de Champagne, la situation de Dominique était excellente pour se pousser à Troyes, et un artiste en faveur auprès des

1. Voir sur cette question Le Clert, *Catalogue des carrelages du musée de Troyes*, 1892, in-8, p. 80-82; l'abbé Porée, *le Monogramme de Masséot Abaquesne* (*Soc. Beaux-Arts des Départements*, 1898), p. 392-396.

2. Voici à ce sujet une lettre inédite de Dominique, conservée au Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Nationale (Ms. Dupuy 728, fol. 182) :

« A monseigneur
Mons[r] d'Auxerre,
à Régenne [1].

« Monseigneur,

« J'ay receu vostre lettre avec le poutraict qu'il vous a pleu m'envoyer [2]. J'en feray ung à ma divise ensuyvant voz mesures et quant il sera faict, je le vous envoyeré, et s'il ce (*sic*) trouve à vostre gray, j'en seray bien aise. Ne me espergnié, s'il vous plaist, en ce que pourray faire pour vous.

« Quant à la table d'hostel de Monstierramey dont est question, je suys tout prest de m'y employé et vous obéyr. Je suys bien aise que mes lettres sont despescheez, car j'en ne ay heu beaucoub de peine de luy rescripre et à y envoyer tesmoingz et qui ont passé au nombre de dix.

« Pryant Dieu, Monseigneur, vous donner tousjours bonne sancté et longue vie.

« De Troyes, ce lungdi dixiesme jour du moys de julliet, par

« Le tout vostre obeyssant serviteur
DOMENICO FIORENTINO [3]. »

1. Les Régennes, commune d'Appoigny, Yonne. Les évêques d'Auxerre y possédaient un château.

2. Ces sept derniers mots sont ajoutés en marge.

3. Au-dessous de la signature, qui est seule autographe, on lit ces mots, de la main de Pierre Dupuy : « Architecte, sculpteur et peintre excellent ». — (Cette lettre a été donnée à Dupuy par Nicolas Camusat, qui l'avait trouvée dans les archives des Dinteville.)

Dinteville ne pouvait, en tout état de cause, être négligé par nos bourgeois. Il est très vraisemblable d'ailleurs que dès lors ils l'avaient accueilli et que les commandes affluaient dans son atelier[1] : non point, malheureusement, que les comptes nous en aient conservé aucune trace ; ils sont muets sur toute cette période de la vie du maître, et tout ce qu'ils nous en disent, c'est qu'en 1544 Dominique vint de Polisy, avec Hubert Juliot, prendre possession aux lieu et place du Primatice, de l'abbaye de Saint-Martin-ès-Aires que François I[er] venait de donner à son peintre[2]. Cette mention et la note au sujet du parrainage de 1540 sont les seuls renseignements que nous ayons sur le séjour de l'artiste à Troyes à ce moment, mais ils ne sont pas indifférents, car ils nous prouvent les relations qui s'étaient créées et continuaient entre l'Italien et les vieilles dynasties d'artisans troyens, dont les Juliot et les Pothier n'étaient pas les moins estimées : ils marchaient de pair. Au reste, en dehors de tout compte de payement, le rôle des impôts est là pour prouver quelle place occupait dès lors le Florentin dans la cité : en 1548, il était, après Jacques Juliot, celui de tous les sculpteurs qui payait les taxes les plus élevées[3] : il était coté 100 sous tournois (environ 95 francs), tandis que Gentil n'était taxé que 60 sous (environ 57 francs) et Genet Collet 26 sous (environ 24 francs). Or ce n'était pas à Fontainebleau, avec des appointements de 20 livres (environ 358 francs) par mois, qu'il avait pu faire des économies et il est évident que s'il s'était enrichi, c'était en travaillant à Troyes.

Des raisons de style le font croire, car on trouve dès 1549 et 1550 des statues datées qui portent la trace de son influence et dont la manière ne serait pas aussi délibérément italienne[4], si un Italien n'avait été là pour précipiter le mouvement, singulièrement timide quelques années auparavant, qui entraînait l'école vers l'art nouveau. Mais nous avons des preuves plus décisives encore de la place privilégiée qu'il occupait dès lors parmi les artisans troyens. 1548 est la date de l'entrée de Henri II à Troyes. Ces entrées royales, nous

1. Babeau, *Dom. Flor.*, p. 110.
2. « Actum et datum in loco de Pollisiaco Lingonensis diocesis, anno Domini millesimo quingentesimo quadragesimo quarto, die decima quinta mensis decembris, presentibus ad hoc hon. viris Huberto Julliot et Dominico Florentin testibus ad premissa vocatis atque rogatis... » Babeau, *Dom. Flor.*, p. 129.
3. Babeau, *Dom. Flor.*, p. 115.
4. Voir, entre autres, le *Baptême de saint Augustin* de la cathédrale (fig. 104) et le *Saint Symphorien* de Lhuitre (fig. 110).

l'avons vu, donnaient toujours lieu à des solennités pompeuses, et les fêtes, préparées de longues semaines à l'avance, mettaient en branle tous les imagiers, peintres et menuisiers qui remplissaient les ateliers; mais on ne voit pas que pour les entrées de Charles VIII, de Louis XII ou de François Ier, le corps de ville eût jamais nommé un surintendant des fêtes[1]. Pour celle de Henri II, il avait Dominique et il en profita pour lui donner la haute main sur l'ordonnance générale du spectacle. Quels « ouvrages, singularités et besognes » le Florentin imagina à cette occasion, les comptes nous le disent et il n'est pas douteux qu'il ne fît pour le mieux : on ne voit pas pourtant qu'il ait rien trouvé de très nouveau et soit sorti de ces fontaines ornées de statues, de ces effigies de personnages fabuleux, de ces figures montées sur des estrades et de ces arcs de triomphe, dont les récits des entrées antérieures nous ont conservé la description[2]; il avait beau venir d'Italie, avoir travaillé même aux préparatifs de la fameuse réception de Charles-Quint à Fontainebleau en 1539, il n'inventa rien que n'eussent imaginé nos artisans avant lui, et l'art italien ne pouvait guère, en effet, prétendre surpasser en cette matière les pompes des décorations gothiques. Le public d'ailleurs n'en fut pas moins charmé, car le prix de ses peines lui fut compté à 68 livres 10 sols, ce qui équivaut à plus de 1 200 francs de notre monnaie, salaire assez élevé assurément pour quelques semaines de travail[3].

1. Babeau, *les Rois de France à Troyes*, 1880, in-8, extrait de la *Revue de Champagne et de Brie*.

2. Sur ce sujet des entrées royales et sur celle de Henri II notamment, le travail déjà cité de M. Babeau doit être considéré comme définitif et nous y renvoyons pour tous les détails.

3. Voici les textes relatifs à ces payements; ils ont été publiés par M. Babeau, *Dominique Florentin*, pp. 116 et 136.

(2 avril 1548.) « Le deuxième jour d'avril, l'an mil cinq cens quarante-huit, en la chambre de l'eschevinage de Troyes, Cedit jour a esté convenu à maistre Dominique Florentin, ymageur et painctre, demeurant à Troyes, de conduyre et soy donner garde de besongner en tout et partout des affaires et triumphes de l'entrée du Roy et de la Reyne quy se fera de brief audit Troyes, moyennant de dix escuz soleil, qui luy seront payez pour et durant quinze jours entiers, à compter du jour de demain, si tant l'affaire dure.... »

(28 avril 1548.) « Payé à Me Dominicle Fleurentin, tailleur d'ymages, pour ses peinnes et vaccations d'avoir conduict toutes les besongnes de l'entrée du roy Henry et de la Reyne, pour l'espace de quinze jours xxij liv. x s. »

« A maistre Dominicque Riconuri, Ytalien, demor. à Troyes, la somme de xxxjv l. t. à luy accordée pour ses peines, sallaires et vaccations de vingt trois jours qu'il a vacqué à l'ordonnance, conduite et façon de plusieurs ouvraiges et singularitez faictes par raison de la dicte entrée. »

(6 mai 1548.) Plus reçeu par moy Dominicle Florentin, dudit Morise (receveur de la ville), pour huit journées comançant le samedy xxviij^e^ jour d'apvril et finissant le dymanche sixième jour de may, à fur de trente solz ts. par jour, la somme de douze

Et ce ne fut pas tout : l'artiste reçut encore 9 livres tournois (160 fr.) pour avoir fait le modèle du présent d'orfèvrerie destiné au roi; ce « portrait » était en bois « estoffé », et la peinture en fut confiée à Louis Pothier[1].

Dominique eut sous ses ordres pendant ces quelques jours tout ce qui, à Troyes, tenait un pinceau ou un ébauchoir. Avec lui travaillaient François Gentil, qui fit le modèle du présent pour la reine, Nicolas Dauge, Jacques Cochin, Nicolas III Cordonnier, Jacques Passot, François, Jacques, Louis, Nicolas et Pierre Pothier, Thiénot Blampignon, Charles Colin[2], d'autres encore, sans doute. C'était, ou à peu près, l'élite de l'école troyenne d'alors, et plusieurs parmi ces artisans n'étaient ni des jeunes gens, ni de simples compagnons; ils se soumettaient pourtant à l'autorité du Florentin. Ceux même qui avaient été ses camarades sur les chantiers de Fontainebleau et qui y recevaient à peu près les mêmes salaires que lui, acceptaient d'être ses collaborateurs, et reconnaissaient implicitement en quelque sorte la supériorité de l'artiste italien, en se contentant d'appointements de beaucoup inférieurs aux siens : il touchait en effet 30 sous par jour (28 fr. 50), alors que les autres étaient payés entre 15 et 7 sous (14 fr. 25 et 6 fr. 65).

Dominique, d'ailleurs, avait eu soin de leur rendre cette déférence facile et il s'était plié fort habilement à leurs habitudes. Quelle que fût à Troyes la puissance de la vie corporative, il aurait pu sans doute, profitant de son prestige, y exercer son art sans autre titre que l'éclat de son nom et de son talent; sur les chantiers royaux, les « degrés » paraissent avoir été inconnus, et si le Primatice fut « painctre et vallet de chambre du Roy »[3], si Cellini crut devoir demander des « lettres de naturalité »[4], Serlio, comme tant d'autres, ne tint pas pour utile de prendre une autre qualité que celle de « peintre et

livres tournois. Tesmoin mon sceing manuel cy mis le sixième jour de mai mil v^{c} quarante-huit. *Signé* : Domenico Fiorentino. »

1. (26 mai 1548.) « Est ordonné à honorable homme Jehan le Tartrier, commis au payement des affaires de l'entrée du Roy et de la Reyne à Troyes, payer à Mr Dominicque Florentin, demorant aud. Troyes, la somme de neuf livres tornois (environ 160 francs), d'acord faict avec luy, pour avoir faict le modelle du présent et don que l'on entend faire d'argent pour le présent du Roy à sa nouvelle et joyeuse entrée aud. Troyes... Faict en la chambre de l'eschevinage de la ville de Troyes, le vingt sixiesme jour de may l'an mil cinq cens quarante huit. *Signé* : Boyau. » Babeau, *Dom. Flor.*, p. 136-137. Voir aussi *les Rois de France à Troyes*, p. 46, note 1.

2. Babeau, *les Rois de France à Troyes*, p. 45, note 2.

3. De Laborde, *Renaissance des arts*, t. II, p. 948.

4. De Laborde, *Catalogue des actes de François Ier*, t. IV, p. 357.

architecte bolonais [1] ». Dominique les aurait imités, qu'il n'en eût vraisemblablement pas été moins bien reçu à Troyes; mais il dut juger bon de paraître corporatif dans ce milieu où les corporations étaient si fort en honneur, et il fut « maître Dominique ». C'est ainsi que les documents le désignent d'ordinaire. A la vérité, on ne saurait croire qu'il poussa l'esprit d'imitation jusqu'à franchir l'un après l'autre tous les échelons de la hiérarchie, apprenti d'abord et soumis ensuite au chef-d'œuvre; il usa assurément de ces « lettres de maîtrise », que les rois vendaient volontiers pour se faire de l'argent, et grâce à elles il fut l'égal des maîtres les plus authentiques [2]. Ce n'est pas évidemment à cette petite habileté qu'il dut sa situation, mais elle est à noter et peut-être fournit-elle un trait de caractère.

Pour maître qu'il fût, Dominique était-il véritablement chef d'atelier? Rien à la vérité ne nous révèle sûrement que dans la maison du quartier de Belfroy qu'il habitait [3] il ait eu avec lui des élèves; mais un passage d'un compte est assez significatif à cet égard, et sans doute les chanoines de Saint-Étienne, en lui commandant leur jubé, n'auraient pas spécifié que l'artiste serait « tenu vacquer et besongner en personne même », s'il n'eût été entouré de jeunes compagnons et n'eût accoutumé de se faire aider par eux. Au reste, il serait assez étrange qu'un personnage aussi occupé qu'il devait l'être, et qui, nous le verrons, passait beaucoup de temps loin de Troyes, n'eût pas eu avec lui des apprentis; l'on expliquerait difficilement d'ailleurs l'extraordinaire influence qu'il prit sur toute l'école, sans admettre que beaucoup d'imagiers aient reçu directement ses conseils, collaboré à son œuvre et en quelque sorte passé par ses mains. La similitude de style et de procédé est trop complète pour qu'une lointaine imitation ait suffi à la produire, et il y a fallu un contact quotidien, incessant. Mais quels furent les privilégiés à qui il était donné de travailler immédiatement sous sa direction? nous l'ignorons. La tradition veut que Gentil ait été un collaborateur assidu de Dominique, et il n'est pas un des ouvrages, authentiques ou non, de l'imagier italien, où l'on ne reconnût en même temps, au XVIIe et au XVIIIe siècle, la main de François Gentil; à lire Grosley, il semble qu'ils aient été

1. De Laborde, *Catalogue des actes de François Ier*, t. IV, p. 269-270.

2. G. Fagniez, l'*Économie sociale de la France sous Henri IV*, Paris, 1897, in-8, p. 87-88 — Sur les conséquences de cette habitude, voir L. Courajod, l'*École royale des élèves protégés*, p. XLV.

3. Babeau, *Dom. Flor.*, p. 111.

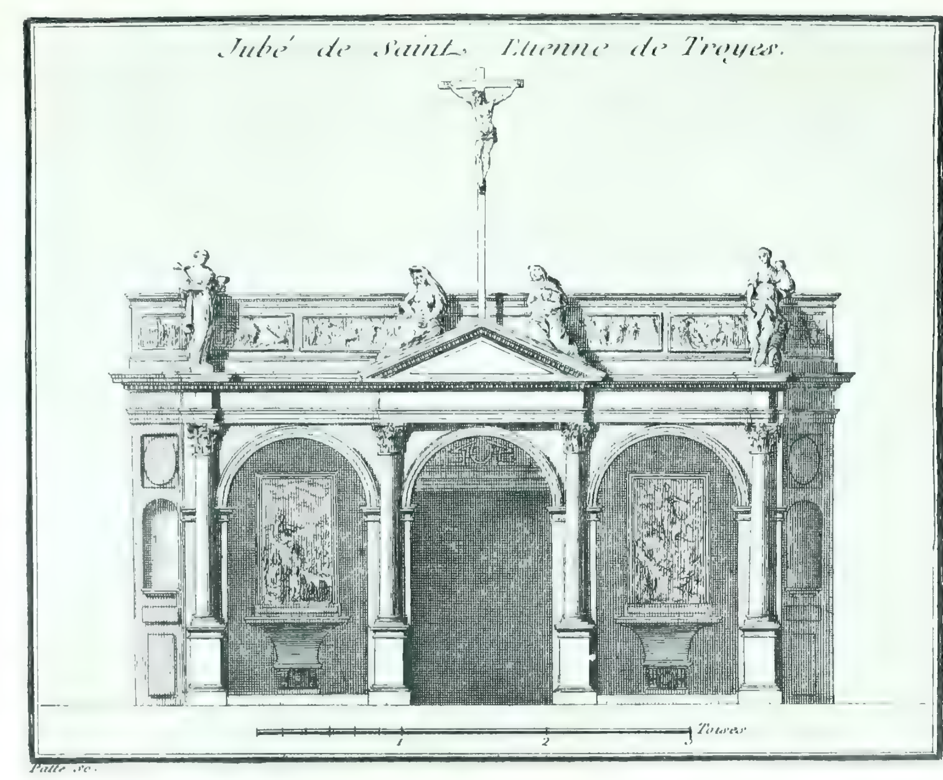
des inséparables et que rien ne pût être attribué à l'un où l'autre n'ait eu aussi sa part. Mais les documents ne disent pas cela; jamais les deux noms ne s'y trouvent accolés et, dans le compte du jubé de Saint-Étienne[1] où Grosley déclare les avoir lus l'un et l'autre, cette association n'a jamais existé que dans son imagination; ce compte, nous le possédons, et Dominique y figure avec Gabriel Favereau, son gendre, mais le nom de Gentil n'y est pas prononcé et cela seul suffit à détruire la légende. Gentil, un peu plus jeune, a dû subir, comme presque tous les imagiers de Troyes, l'ascendant de Dominique, mais rien ne prouve qu'il ait eu avec le maître une particulière intimité.

A défaut de Gentil, on pourrait croire à la collaboration des gendres de Dominique : Nicolas Hurant, qui devait être très fier de sa parenté, puisque, dans les comptes, à son nom se trouve jointe la qualité de son beau-père dans la maison duquel il demeurait[2], et Gabriel Favereau; mais Hurant était peintre et fit souche de peintres, et si nous avons reconnu, à propos du retable de la collection Gréau, l'influence très vraisemblable de Dominique sur la peinture troyenne contemporaine, si Dominique lui-même, d'ailleurs, put être peintre à ses heures et fut même qualifié tel par certains documents de Fontainebleau, ce n'est évidemment pas de jeunes peintres qu'il était entouré; ce n'est pas eux qu'il avait surtout pour élèves. Quant à Favereau, on ne voit pas qu'il ait été jamais autre chose que maçon; c'est assurément en qualité d'architecte qu'il collabora au jubé de Saint-Étienne que nous étudierons tout à l'heure, et nous savons qu'il fut près de vingt années durant, de 1559 à 1576, maître de l'œuvre de la cathédrale; or Dominique ne paraît pas avoir pratiqué l'architecture, du moins, malgré la légende, aucun document ne le prouve, et tous les monuments qu'on lui a généreusement attribués ne peuvent, pour diverses raisons, être de lui[3] : qu'il ait été à même, comme tous les décorateurs italiens, de faire le dessin d'une façade, il y a lieu de l'imaginer; il a bien pu donner à son gendre quelques conseils et n'être pas pour rien dans l'intransigeance de son classicisme, mais

1. Voir plus loin, p. 299, note 2.

2. Rue des Forces. Rondot, *les Peintres de Troyes au XVIe siècle*, p. 169. Sur la dynastie des Hurant, voir Babeau, *Ninet de Lestin*, *Ann. Aube*, 1882.

3. Le portail de Saint-Nicolas est de Jean Faulchot; celui de Saint-Nizier fut achevé en 1574, après la mort de Dominique; celui de Saint-Frobert était de 1621; et c'est sans aucun motif plausible qu'on lui a donné celui de Saint-André-lez-Troyes. Babeau, *Dom. Flor.*, p. 113.



85

Reproduction d'après Grosley

ce ne sont pas là encore des relations de maître à élève. En réalité, s'il est impossible d'admettre que la transformation de l'école troyenne, qui fut l'œuvre de Dominique, ait pu se produire autrement que par une collaboration intime et presque incessante, et si des raisons de style, que nous examinerons plus tard, prouvent jusqu'à l'évidence l'existence d'un atelier autour de lui, il n'en faut pas moins reconnaître que, sur tout ce qui concerne cet atelier, nous en sommes réduits aux conjectures et que nous ne pouvons rattacher directement aucun nom à celui du Florentin.

II

Le jubé de Saint-Étienne.

Quelle que pût être la valeur d'art des décorations exécutées par Dominique pour les fêtes de 1548, ce n'étaient pourtant pas des œuvres durables et il est étrange de constater qu'en dehors d'elles les comptes ne nous apportent aucun témoignage authentique sur l'activité du Florentin durant les premières années de sa présence à Troyes. Il y avait sans doute sa résidence habituelle, puisqu'il était inscrit sur les rôles des impôts, et il y avait évidemment son atelier ; mais nous ne savons rien de ses travaux. A partir de 1549, et pour quelques mois au moins, nous sommes mieux renseignés sur ses occupations. C'est en effet au mois d'octobre de cette année que les chanoines de Saint-Étienne décidèrent de jeter bas le vieux jubé en bois qui décorait leur collégiale et d'en faire édifier un autre par le maître italien (fig. 85). Saint-Étienne était l'une des plus magnifiques et des plus riches églises de Troyes ; son trésor renfermait des reliques et des pièces d'orfèvrerie infiniment précieuses, et elle possédait surtout les deux tombeaux fameux, en argent émaillé, des comtes de Champagne Henri Ier et Thibault III[1]. Il n'était pas médiocrement flatteur d'être choisi pour y exécuter un aussi important ouvrage, et nous avons là une nouvelle preuve du rang que tenait l'artiste dans la ville. Toutes les pièces de la négociation existent encore, et il est intéressant d'en suivre la marche au jour le jour[2].

1. Grosley, *Mémoires historiques*, II, 280-286 et 403-419.

2. Voici d'après M. Babeau, qui les a publiés dans son *Dominique Florentin* (p. 133-134), tous les extraits des comptes relatifs à la construction du Jubé :

(29 octobre 1549.) « Item Mess^s ont ordonné à Monsr Bonnel de faire faire deux ou

C'est d'abord un simple avant-projet qui est demandé au sculpteur (29 oct. 1549) ; il le fait « à la légière pour éviter grands frais », en plusieurs exemplaires pourtant, afin qu'il puisse être soumis « à gens

trois pourtraictz pour faire le jubbé de ceans par maistre Dominicque Florentino, et lesdictz pourtraicts soint faictz à la légière pour éviter grandz fraiz. »

(19 novembre 1549.) « Item Mess[s] ont ordonné que le pourtraict pour faire le jubbé de ceste église, que maistre Dominicque a porté en ce chappitre, que Mess[s] doyan, scolasticque, Joly, Clement, Girardin, Bonnel et aultres deputez pour veoir ledit pourtraict, et soit monstré à gens à ce congnoissans, et puys on luy fera responce. »

(5 décembre 1549.) « Icelluy jour, Mons[r] le doyen a mys *in medium* que M[e] Dominicque estre après luy pour avoir responce du jubbé de ceans. Sur ce Mess[s] ont ordonné qu'on monstre le portraict à aultre pour veoir sy on pourra avoir composition raisonnable, et faire prendre ledit pourtraict affin d'en avoir ung double et donner une pièce d'argent audict Dominicque que là où il vouldra faire ledict jubbé à somme de huict cens livres (14 320 fr. environ) qu'on l'accorde avec luy. »

(10 décembre 1549.) « Ledit jour Mess[s] ont ordonné que les deputez pour veoir le pourtraict de M[e] Dominicque pour faire le jubbé de ceans que là où ledict M[e] Dominicque vouldra faire et parfaire ledict jubbé, que lesdictz deputez conviennent avec luy jusques à la somme de huict cents livres. »

(12 décembre 1549.) « Ce jourd'hy Mons[r] Bonnel a mys sur le bureau les partyes de Jehan Faulchot, masson demeurant à Troyes, pour avoir faict deux voyages à Tonnairre pour porter le calibre de la pierre qu'il fault pour faire le jubbé de ceste église, lesquelles partyes montent à la somme de xiij livres vij sols vij deniers tournois (240 fr. environ), lequel Faulchot a reçu dudict Bonnel la somme de vj livres tournois. (107 fr. environ). Sur ce mesdicts S[rs] ont délibéré que le dict Faulchot se contentera desdictes 6 l. t. qu'il a reçeu. »

« Le quatrième jour de janvier mil vcxlix (1550, n. st.), Dominicque Recoure dict Florentin, et Gabriel le Favereau, son gendre, maistres massons demorans à Troyes, d'une part, et venerables et discretes personnes maistres Yves le Tartrier, doyan, Laurens Le Royer, Sebastiain Martin, Nicole Joly, Jehan Arnoul, Pierre Bonnet, Jehan Collet et plusieurs aultres chanoines assemblez ou chappitre traictans des affaires de lad. église, faisans et représentans la plus grand et seinne partie des chanoines et couvent d'icelle eglise ésd. noms, d'autre part, recongnoissent lesd. parties et chacune d'icelles en droict avoir faict et font par ces présentes les marché, convention, promesses qui s'ensuivent : c'est assavoir, que le d. maistre Dominicque et Gabriel le Favereau, l'un pour l'autre et chacun d'eulx pour le tout sans division, seront tenuz et ont promis et promectent faire et parfaire de leur mestier de masson dedans le jour de feste de Pasques que l'on dira mil v[c] cinquante ung en la d. eglise monsieur Sainct Estienne de Troyes, entre deux des pilliers de la nef et au lieu ou est de present ung ancien jubé de boys, et en la place que leur a esté montré par les d. vénérables, présents les d. notaires, ung jubé de pierre de Tonnerre et le rendre faict et parfaict dedans le d. temps selon les patrons, formes et devis qui sont en quattre volumes, l'un en parchemin et les troys aultres en papiers, lesquelz ont esté veus par lesd. parties et par elles représentées en présence desd. notaires, en stipulant ces présentes par lesd. notaires signez et paraphez, et qui sont demorez par devers lesd. le Tartier, doyan de lad. église, et ce moyennant et parmi que lesd. vénérables doyan, chanoines et chappitre de lad. église seront tenuz et ont promis et promettent payer auxd. maistres Dominicque et Gabriel le Favereau la somme de huict cens dix livres tournois (14 500 fr. environ), sur laquelle somme lesd. vénérables ont payé et advancé auxd. M[es] Dominicque et Favereau, en présence desd. notaires, la somme de cinquante livres tournois (895 fr. environ) dont..... etc. Le reste et surplus leur sera paye au feur et ainsi qu'ilz besongneront auxd. ouvrages, et en laquelle besongne ils seront tenuz vacquer et besongner en personnes mesmes, led. M[e] Dominicque sans discontinuation, et y commancer incessamment et le plus tost que convenable faire se pourra, en sorte que le tout soyt faict et parfaict dès led. jour de Pasques mil cinq cens cinquante ung. Oultre, seront tenuz lesd. venerables fournir en place toutes les pierres dures et aultres qu'il conviendra fournir et avoir pour besongner audit ouvrage, avec les terres, sablons, plastre et chaulx, et le tout rendre ou faire rendre en place près de lad. église, et seront tenuz lesd. maistres Dominicque et Favereau les mectre en

à ce congnoissans ». Plusieurs semaines se passent, au cours desquelles on examina sans doute le « pourtraict », puis, comme aucune réponse ne vient, Dominique s'impatiente et s'adresse au doyen pour

euvre, tailler et asseoir lesd. pierres, selon la forme èsd. pourtraict, faire faire les mortiers, fournyr tous manouvriers, cordages, angins, cordes, eschaufaulx, parches, trapans et toutes aultres choses nécessaires qu'il conviendra pour led. ouvrage, excepté lesd. pierres, chaulx, terre, sablons et plastre necessaire, et le rendre faict et parfaict, comme dict est, dedans le temps dessus dict, bien et deument au dict de gens à ce congnoissans de leur d. mestier et art de masson, avec les ymageries ès lieux ordonnés selon lesd. devis et pourtraictz, assavoir sur le front de la cornette de la part de la nef les ymages Foy et Charité, et sur le front d'espice ung crucifiement avec les ymages de Nostre-Dame et sainct Jehan, le tout de pierre que (lesd.) vénérables seront tenuz fournir, excepté que le cruxifiment sera de boys, s'il plaist auxd. vénérables, et s'il ne leur plaist, il sera de pierre en fournissant les matières. Plus seront tenuz lesd. Mes Dominicque et Fauvereau faire quatre ystoires de Monsr sainct Estienne, aussi de pierre à demy taille, selon la forme contenue audict pourtraict, le tout de pierre, faire les joinctz et asseoir les pierres au plus petit joinct que possible sera et selon que l'ouvrage le requiert. Si comme, etc., promectent assavoir lesd. vénérables payer et fournir, et lesd. Mes Dominicque et Favereau faire et parfaire comme dessus, obligeant lesd. vénérables les biens temporelz appartenans à leurd. eglise, et lesd. Mes Dominicque et Favereau leurs corps et biens, l'un par l'autre et chacun pour le tout, sans division, renonçants, etc., par special lesd. maistres Dominicque et Favereau au benefice de division, fidé jussion, discution, et à l'ordre à ce faire, présent en sa personne Martin Ferjant, cousturier, demorant à Troyes, lequel de sa pure franche et libérale volunté, à requeste desd. maistres Dominicque et Favereau, a pleigé et cautionné lesd. maistres Dominicque et Favereau. et chacun d'eulx pour le tout, envers lesd. venerables de lad. somme de huict cens dix livres tournois (14 320 fr. environ), et icelle somme comme principal rendre et restituer auxd. venerables, ou ce qu'ils auroient receu sur icelle, le cas advenant que lesd. maistres Dominicque et Favereau ne feroient et parferoient lesd. ouvraiges selon et dedans le temps que dessus, souz l'obligation de tous ses biens et des biens de ses hoirs; de laquelle promesse et caution lesd. Mes Dominicque et Favereau, pour le tout, sans division, ont promis et promectent acquicter, affranchir, garantir et descharger led. Ferjant, ses hoirs et ensemble de leurs despens, dommaiges et interetz, qui par faute de ce luy pourroient advenir, soubz pareille obligation et renonciation que dessus. En temoing, etc. *Signé* : J. Thiennot, J. Cochot [1]. »

(14 janvier 1549; 1550 n. st.) « Icelluy jour Mr le doyan a récité que luy et plusieurs autres de Messrs ont eté assemblez pour faire obliger Mr Dominicque pour faire et parfaire le jubbé de ceste église, et que en deffault que ledict Sr Dominicque ne peult fournir pleige allors ne passeront oultre. Sur ce, mesdicts Srs ont délibéré qu'on ne le fasse besongner qu'il ne donne pleige suffisant. »

(18 mars 1549; 1550 n. st.) « Ce jourd'huy en ce chappitre, Mrs soubs doyan, scolasticque, A. Martin et aultres ont marchander avecque des perreyeurs à fournir de pierres pour faire et parfairre le jubbé de ceste église de telle mesure que Me Dominicque les demandera, assavoir troys solsz tournois (2 fr. 85 environ), par pied, rendues et livrées devant ceste dicte église. »

(6 août 1550.) « Aussy ce dit jour, Monr le doyan a mys *in medium*, touchant le jubbé de ceste église, pour ce que le premier pourtraict n'est de grand excellence et que Me Dominicque, me masson a faict ung aultre portraict que ledict Sr Doyan a monstré et mys sur le bureau, lequel est pour embellir et enrichir le devant dudict jubbé, Messrs ont deputez Mrs doyan, soubz doyan, chantre, scolastique, Joly, Clément, Martin, Collet et aultres, pour disposer avec ledict Me Dominicque pour le proffict et utilité de l'église [1]. »

(26 août 1550.) « Et quant au jubbé pour l'embellissement pour lequel maistre Dominicque demande cent livres (1 790 fr. environ), Messrs les doyans, Joly et aultres, par cy devant commis, composeront jusques à la somme de soixante ou quattre vingtz livres (1 074 ou 1 432 fr. environ); ainsi qu'ils trouveront par ouvrier. »

1. Publié pour la première fois par Vallet de Viriville, *Archives historiques du département de l'Aube*, p. 126.

connaître la décision du chapitre ; celle-ci naturellement était favorable, et l'on se mit d'accord sur un prix de huit cents livres (14 320 francs environ). Le contrat (4 janvier 1550 n. st.) est un modèle de précision et les chanoines ont soin de ne rien laisser au hasard : le maître et son collaborateur Gabriel le (*sic*) Favereau s'engagent à avoir terminé leur œuvre pour le jour de Pâques 1551 ; ils y vaqueront en personnes mêmes et sans discontinuation, conformément au modèle sur parchemin signé et paraphé par des notaires, et seront tenus de déposer une caution de huit cent dix livres (environ 14 500 francs), pour le cas où ils n'auraient pas terminé à temps, ou s'il arrivait quelque accident. La fabrique leur fournira la pierre, que Jean Faulchot est allé chercher, comme de coutume, aux carrières de Tonnerre, mais c'est à eux de se pourvoir des autres matériaux. Ces conditions furent acceptées, toutefois Dominique ne se hâta pas de verser la caution convenue, et dix jours après, le 14 janvier, il fallait le rappeler à l'ordre. La versa-t-il toute ? Nous n'en savons rien, mais il semble que dès le mois de mars on travaillait à la maçonnerie. Dominique cependant ne jugeait pas que son plan fût parfait : il avait en effet été conçu un peu rapidement, improvisé en quelques jours tout au plus, et divers embellissements pour la façade lui vinrent en tête. Sans doute parurent-ils convenables, car le doyen consulté les approuva et le chapitre ajouta à la somme votée d'abord un supplément de soixante ou quatre-vingts livres (environ 1 074 ou 1 432 francs) ; l'auteur en demandait cent (1 790 francs environ), mais on peut croire qu'il passa outre, et le jubé fut construit, excitant jusqu'à la fin du XVIIIe siècle l'admiration des fidèles et des voyageurs[1].

1. Voici quelques appréciations sur ce monument : « Le jubé de cette église, disent Martène et Durand (*Voyage littéraire*, t. I, p. 90), est surtout estimé des connoisseurs. On y voit quatre figures qui sont d'un très beau travail. » Dans sa *Topographie* (t. II, p. 138), Courtalon en parle plus longuement : « Le jubé exécuté en 1549 par Dominique Rocour, Florentin, et Gabriel Fabro, son gendre, est estimé des connoisseurs pour les ornemens, les bas-reliefs et les statues; mais il pèche par les proportions dans ses portiques. La seule maçonnerie peut fixer l'attention des curieux, par la manière dont les pierres sont jointes, qui fait paraître le jubé d'un seul bloc. » Pour Grosley, *Mém. hist.*, t. II, p. 282-283, « Dominique et Gentil, en donnant à ce jubé la forme d'un arc de triomphe, y ont rassemblé tout ce que les modèles que l'antiquité leur offroit en ce genre ont de plus élégant, de plus noble, de plus exact pour l'architecture, de mieux distribué, de plus correct, de plus fini pour les ornemens, les bas-reliefs et les statues. La seule maçonnerie peut fixer l'attention des curieux : les joints des pierres ont été soignés de manière que tout le Jubé paroît d'un seul bloc. Un tel morceau mérite tous les égards et tous les ménagements imaginables de la part du chapitre de Saint-Etienne, s'il pense à relever le sol de son église. » Arnaud seul



86 — Cliché Lancelot

TROYES, SAINT-PANTALÉON. *La Charité.*

Pet. nat. — Voir p. 304.

La collégiale de Saint-Étienne, achetée par la municipalité en floréal an III, a été détruite, le jubé a eu le même sort, et nous ne saurions plus rien de sa disposition, si Grosley ne l'avait pas fait graver [1] (fig. 85). A vrai dire, son aspect n'est pas pour nous séduire beaucoup : c'était une construction massive en forme d'arc de triomphe, percée de trois arcades en plein cintre et surmontée d'un « parapet » que coupait un fronton, le tout orné de colonnes et de pilastres, et du style le plus classique. Favereau, qui en avait dû être le maçon, s'était efforcé, nous dit-on, de le construire de son mieux, et il paraît que les pierres étaient si parfaitement jointes qu'on aurait dit d'un monolithe [2] : une telle perfection est fort appréciable sans doute, mais elle ne saurait remplacer la fantaisie, or celle-ci était totalement absente, si le dessin de Grosley est exact, ce dont la colonne conservée jadis dans la cour de l'église de la Madeleine [3] semble faire foi. Est-ce Dominique qui influença son gendre, ou Favereau se piqua-t-il d'honneur, travaillant avec un Italien, de tenir en bride son imagination et de strictement observer les règles? L'un et l'autre peut-être ; toujours est-il que dans le jubé l'on ne retrouve pas même la dose d'imagination qui perçait encore au portail, bien classique pourtant, de Saint-André et à celui de Saint-Nizier, et que « l'antique », ou prétendu tel, y règne dans toute sa froideur.

Il y a dans l'art troyen des destructions qu'on peut regretter plus que celle-là, d'autant que la plupart des sculptures du jubé, l'œuvre personnelle de Dominique, ont été sauvées, et c'était là certainement la meilleure partie du monument. Sur le fronton, l'artiste avait placé le Christ en croix, entouré de la *Vierge* et de *saint Jean* ; plus loin aux deux bouts du « parapet », étaient la *Foi* et la *Charité*, et tandis que le parapet lui-même était orné de quatre « histoires » tirées de la vie de saint Étienne, deux grands hauts-reliefs, placés sur la façade, se voyaient sous les arcades. Quand, en mars 1792, le mobilier de Saint-Étienne fut dispersé [4], toutes ces statues se trouvèrent reléguées au dépôt de Saint-Loup : la Révolution, nous l'avons vu,

(*Voyage archéologique*, p. 27-42) s'est montré sévère pour ce jubé, qui était, dit-il, « malgré sa beauté,.... d'un mauvais effet, étant un véritable hors-d'œuvre dans une église gothique ».

1. Grosley, *Ephémérides* de 1761 et *Mémoires historiques*, t. II, p. 282.

2. Grosley, *Mém. hist.*, II, p. 282-283, et Courtalon, *Top. troy.*, t. II, p. 138.

3. Arnaud, *Antiquités de la ville de Troyes*, p. 19, note 1.

4. Babeau, *Histoire de Troyes pendant la Révolution*, t. I, p. 429, et t. II, p. 437.

préluda à Troyes à son œuvre de destruction par un déménagement en règle, et il faut presque lui en savoir gré, car si l'historien a peine aujourd'hui à identifier les œuvres déplacées, du moins beaucoup d'entre elles ont subsisté. En l'an IX, les sculptures de Saint-Étienne étaient toujours en magasin[1], non pas peut-être les grands bas-reliefs, qui avaient bien pu être détruits en même temps que le jubé et dont nous n'avons pas trouvé trace, mais les cinq statues et les « histoires ». Que sont devenus le Christ, la Vierge et saint Jean? nous l'ignorons; les curés de Troyes et des environs venaient s'approvisionner, à mesure que leurs églises se rouvraient au culte, et comme aucune surveillance n'était exercée, ils emportaient ce qui leur convenait[2]. Peut-être ces précieux morceaux sont-ils aujourd'hui dans quelque chapelle de campagne, pourtant nous ne croyons les avoir rencontrés dans aucune, et la Vierge « prosternée » eût été assez facile à reconnaître[3]. Au contraire la *Foi* et la *Charité*, réclamées après le concordat par le P. Germain, curé de Saint-Pantaléon, sont encore dans cette église et, bien que mises beaucoup trop haut pour des œuvres aussi importantes, elles n'en sont pas moins à leur place dans ce véritable musée de la sculpture troyenne italianisante. Pour la *Vie de saint Étienne*, elle a été recueillie à Bar-sur-Seine, et ses quatre bas-reliefs y décorent le transept méridional de l'église Saint-Étienne.

Les deux statues de la *Foi* et de la *Charité*[4] sont pour donner une haute idée du talent de Dominique. La jeune femme qui figure la *Charité* (fig. 86) forme, avec l'enfant qu'elle porte sur son bras et ceux qui s'abritent dans les plis de sa robe, un groupe d'une grâce charmante ; quelque chose de la force michelangesque y demeure, atténué par une aisance délicate où l'art de Fontainebleau ne doit pas être étranger ; et la *Foi* (fig. 90), pour lui être très inférieure, n'en est pas moins agréable aussi : on conçoit, à les voir, l'engouement dont l'art du Florentin fut l'objet à Troyes, et il n'est pas douteux en effet que depuis longtemps, depuis que les traditions gothiques, si grandes

1. *Notice des objets les plus remarquables de la ville de Troyes* (*Ann. Aube*, an IX, p. 208).
2. Babeau, *Saint-Pantaléon*, p. 67.
3. Pourrait-on voir dans la Vierge agenouillée qui se détériore au milieu d'autres sculptures, au calvaire de Saint-Nicolas de Troyes, une imitation de celle de Dominique? C'est la seule que nous connaissions en cette attitude.
4. Phot. par Lancelot.



87 Cliché des auteurs.

Bar-sur-Seine. *Arrestation de Saint Etienne.*

(Voir p. 3[illegible])



88 Cliché des auteurs.

Bar-sur-Seine. *Martyre de Saint Etienne.*

(Voir p. 3[illegible])

encore au commencement du XVIe siècle, s'étaient relâchées, aucune statue comparable à la *Charité* n'avait été faite dans la Champagne méridionale. Cet art était d'ailleurs pour répondre absolument à l'idéal des imagiers d'alors : tout ce qu'ils avaient cherché en dehors des traditions nationales, tout ce qu'ils avaient espéré du contact avec l'italianisme, ils le trouvaient là, attitude plus libre, jet plus audacieux des draperies, effet plus dramatique de l'ensemble, effort surtout vers une certaine grandeur que la suppression du détail pittoresque comme du trait caractéristique et une habile généralisation pouvaient faire prendre pour du « grand style »; et, à tout cela, se trouvaient jointes une incomparable maîtrise d'exécution, une souplesse et une légèreté de ciseau surprenantes. Grâce à Dominique, l'Italie tenait donc tout ce qu'on avait attendu d'elle; il n'y avait plus qu'à imiter, semblait-il, les chefs-d'œuvre dont Troyes était dorénavant dotée, pour satisfaire les aspirations qui tant d'années durant avaient tourmenté l'école.

Et certes, nos imagiers pouvaient trouver dans un groupe comme la *Charité* des exemples utiles. Le visage était trop régulier sans doute et d'un type un peu banal, mais sans froideur et d'un modelé délicat; le corps se sentait sous les draperies et celui des enfants surtout, moelleux et bien pris, n'avait rien de la sécheresse disgracieuse de tant de petits Jésus sortis des ateliers troyens ; le balancement des lignes était harmonieux, et c'était une trouvaille exquise que l'attitude du nourrisson penché sur le sein de la femme : l'art des siècles précédents n'en avait jamais rencontré de plus charmante et elle était pour être particulièrement sentie dans l'école qui avait produit la *Vierge* de Brienne-la-Vieille et celle d'Origny. Seulement ce ne sont pas, doit-on croire, ces qualités qui furent le plus goûtées à Troyes ; en tout cas, ce n'est point d'elles qu'on retrouve ultérieurement la trace dans l'école. Ce qui séduisait vraisemblablement, et ce qu'on imita, c'est l'accent mélodramatique de la *Foi*, qui presse ses emblèmes sur sa poitrine, c'est l'équilibre instable de la figure, hanchée et un genou en avant, dans une sorte d'attitude dansante, c'est le chiffonnage des draperies, tordues à plaisir et au gré de la fantaisie du sculpteur, c'est la recherche de l'effet et la visée au style. A la vérité, ces éléments de l'italianisme étaient connus dès longtemps à Troyes : les monuments champenois antérieurs à l'arrivée de Dominique en font foi ; mais l'art du Florentin leur donnait comme une vie

nouvelle, et un prestige qui devait faire illusion et entraîner les admirations les plus récalcitrantes.

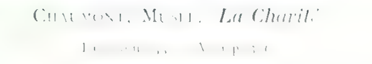
Les quatre « hystoires » de la vie de Saint Étienne, la *Prédication* du saint, sa *Discussion avec les Juifs*, son *Arrestation* (fig. 87) et son *Supplice* (fig. 88) sont tout à fait de ce style, et nos imagiers pouvaient trouver de quoi s'y plaire : attitudes déclamatoires, têtes banales à force de généralisation, draperies agitées et sans dessin, recherche exagérée du mouvement, classicisme intransigeant des fabriques, tout était pour les charmer et achever de leur persuader qu'ils avaient devant les yeux un parfait exemplaire de cet art italien à la règle duquel leur ambition était de se plier. Il faut reconnaître d'ailleurs que ces bas-reliefs sont de beaucoup inférieurs aux deux statues du jubé, bien qu'eux aussi aient de certaines qualités et qu'ils soient remarquables même par l'habileté avec laquelle les masses sont groupées. Trop souvent, dans les retables troyens, les compartiments contiennent difficilement les personnages nécessaires à l'action et pour peu qu'on en ajoute d'autres, le désordre se met dans la composition, l'harmonie se brouille et les perspectives se gâtent [1]. Dominique, au contraire, a su manier ses nombreux figurants avec beaucoup de bonheur, et, même à la hauteur où ils étaient placés, à quelque 15 pieds du sol [2], des scènes telles que la *Discussion* ou l'*Arrestation* du saint, clairement ordonnées et d'une perspective très exacte, sans viser pourtant au trompe-l'œil et aux effets purement picturaux, demeuraient lisibles aux spectateurs. Mais les graves défauts que nous avons notés n'en sont que plus choquants, cette mollesse d'exécution [3] surtout qui donnait à nos imagiers l'illusion d'une géniale facilité, et parfois ces défauts sont tels, et telle la distance qui sépare ces *Hystoires* d'une figure comme la *Charité*, qu'on en vient à se demander si le Florentin a bien scrupuleusement tenu ses engagements et s'il ne s'est pas borné à donner le dessin de ces compositions, les laissant exécuter dans son atelier par des élèves déjà façonnés à sa manière, mais qui, comme il arrive toujours, en accentuaient les faiblesses.

1. Voir le retable de Fontvannes (entre Troyes et Estissac), Rep. dans Fichot, *Stat. mon.*, t. II, p. 228 et 230.
2. Le jubé avait environ 29 pieds de large sur 17 de haut.
3. La couche de peinture qui recouvre ces morceaux l'augmente encore.

89



Cliché Lancelot



CHAUMONT, MUSÉE. *La Charité*

[illegible]



90 Cliché Lancelot

TROYES, SAINT-PANTALÉON. *La Foi*

[illegible]

III

Le tombeau de Claude de Guise à Joinville.

Me Dominique, lit-on dans le contrat qu'il passa avec le chapitre de Saint-Étienne, travaillera « sans discontinuation » au jubé : il semble en effet que cette clause était nécessaire, car l'artiste paraît avoir été bien souvent disputé aux bourgeois et aux chanoines de Troyes par des clients illustres et qu'il n'était peut-être pas d'humeur à mécontenter. Il avait certainement Troyes pour centre, puisqu'il reparaît en 1552 sur le rôle des impositions, et il y fait même figure, avec une contribution de 12 livres (144 francs), alors que celle de Jehan Pothier n'est que de 9 livres (108 francs) et celle de Hubert Juliot de 6 livres (72 francs)[1]; de même nous voyons sa femme quêter à Saint-Pantaléon, sa paroisse, en 1554 notamment[2], et tout prouve qu'il faisait de la ville sa résidence ordinaire. Il y devait même être fort occupé, si l'on en juge par le grand nombre d'œuvres qui paraissent sinon toutes exécutées dans son atelier, du moins conçues sous son influence ; mais il avait gardé certainement des relations avec la cour, et si les Dinteville l'employaient à Polisy et dans leurs autres domaines, les Guise le réclamaient à Joinville et à Meudon.

Le tombeau de Claude de Lorraine, duc de Guise, est, avec le jubé de Saint-Étienne de Troyes, le plus important des ouvrages auxquels Dominique ait travaillé en Champagne. Le prince était mort le 12 avril 1550 à son château de Joinville, et aussitôt sa veuve, Antoinette de Bourbon, se mit en devoir de lui élever un tombeau magnifique. L'église Saint-Laurent était déjà pleine des témoignages de la gloire de la famille; cinquante ans auparavant, Jacques Bachot, on s'en souvient, y avait besogné au monument de Henri, évêque de Metz, et à celui de Ferry II : pour le véritable fondateur de la puissance de la maison, il s'agissait sans doute de faire mieux encore.

1. Babeau, *Dom. Flor.*, p. 116, note 1. — Nous rappelons qu'en ce qui concerne la valeur relative de l'argent à Troyes, nous nous en rapportons aux évaluations de M. Pigeotte; pour lui, à partir de 1550 environ, la livre tournois, qui valait 17 fr. 90 et le sou, qui valait 95 centimes de notre monnaie actuelle, tombent à 12 francs et 54 centimes. Cette valeur se serait maintenue jusque vers 1575. Il va sans dire que nous n'acceptons ces calculs que comme très approximatifs; ils s'accordent à peu de chose près, semble-t-il, avec ceux de M. Babeau.

2. *Ibid.*, p. 111, note 3.

On y réussit; la réputation du mausolée de Joinville survécut jusqu'au XVIIe et au XVIIIe siècle, et l'admiration des écrivains ne trouva pas de plus flatteuse hyperbole que de l'attribuer à Michel-Ange lui-même[1].

C'était moins haut, à vrai dire, qu'Antoinette de Bourbon s'était adressée : à Primatice, nous le verrons, elle demanda le plan du tombeau, et l'exécution fut confiée à ses deux élèves, Dominique Florentin et Jean Picard, dit le Roux. Pour Jean Picard, il semble qu'on soit allé le chercher sur les chantiers de Fontainebleau, où il travaillait depuis une douzaine d'années; quant au choix de Dominique, s'il peut s'expliquer de même par la recommandation de son maître, la renommée qu'il s'était acquise à Troyes n'y fut sans doute pas pour rien. Bien que Claude de Lorraine, au moment où l'artiste paraît être arrivé en Champagne, n'en fût plus gouverneur, il prenait néanmoins une part active encore aux affaires de la province; durant ses séjours à Troyes, il avait pu voir dans les églises les œuvres du Florentin, et, très épris de l'art nouveau, comme le prouve le style du château qu'il se construisit et qui subsiste, il n'avait pu manquer de les admirer. Le nom de Dominique ne devait donc pas être inconnu des Guise et l'on conçoit que la duchesse ait renoué, en la personne du sculpteur dès lors si vanté dans sa ville d'adoption, les relations qui avaient existé jadis entre Joinville et les vieux ateliers troyens.

L'histoire de la construction du tombeau de Claude de Lorraine nous est moins complètement connue que celle de l'édification du jubé de Saint-Étienne; mais le hasard, cette fois encore, a servi Dominique, et quelques articles des comptes nous sont parvenus, ainsi qu'une analyse sommaire des contrats passés à cette occasion : c'est

1. On l'attribua aussi à Domenico Ghirlandajo, et on finit par le croire « fait à l'Académie de Florence » (*Notice historique*, extraite de l'Annuaire de la Haute-Marne de l'an XII (1804), Joinville, Ed. Lepoix, in-8, p. 5). — Plus tard on attribua le tombeau à Richier, et cette idée a été débattue ou reproduite dans de nombreuses publications, notamment : Fériel, Mémoires lus à la Société des Beaux-Arts, séance du 19 avril 1842, et, *Joinville, château du Grand Jardin* (*Mém. de la Société histor. et archéol. de Langres*, 1862), p. 110-114. — Babeau, *Dominique Florentin*, p. 12. — H. G. *Lettre* publiée dans la *Revue de Champagne et de Brie*, t. XV, 1883. — E. Letellier, *Deux bas-reliefs provenant du tombeau des ducs de Guise* (*Réunion des Soc. des Beaux-Arts des Départ.*, 1884). — L. Germain, *De la collaboration de Ligier Richier au tombeau de Claude de Lorraine* (Journal de la Soc. d'archéologie Lorraine, t. XXXIV, 1885). — L. Germain, *La famille de Richier* (Mém. de la Société des sciences, lettres et arts de Bar-le-Duc, t. IV, 1885). — C. Cournault, *Ligier Richier*, Paris, librairie de l'Art, 1887, in-4. — Ed. Lepoix, *Joinville ancien et moderne*; Joinville, 1886 et 1887. — F. A. Pernot, *Notice historique sur le château de Joinville et sur les tombeaux que renfermait sa chapelle collégiale*; s. d., in-8. — *Notice historique sur le château de Joinville* (sans nom d'auteur), Joinville, 1891, in-8.

Grosley qui nous les a conservés[1], et, pour ce soin qu'il a pris, bien des inexactitudes et des jugements téméraires lui seront pardonnés. Grâce à lui, nous savons donc que rien ne fut épargné pour donner au monument la magnificence digne « d'une maison qui voyait tout en grand » ; les marbres et les albâtres les plus précieux avaient été apportés d'Italie, et la somme dépensée par la duchesse n'avait pas été inférieure à 8 000 livres (96 000 francs environ). Pourtant les travaux furent menés, semble-t-il, avec une extrême rapidité : le prince était mort le 12 avril 1550, et dès le commencement de l'année suivante, le 30 janvier 1551, Dominique et Jean Picard étaient au tra-

1. M. Bonnaffé, dans l'article qu'il a consacré en 1884 dans la *Gazette des Beaux-Arts* (t. XXX, 2e part.) au *Mausolée de Claude de Lorraine* a eu le mérite de remettre en lumière ces documents importants [1]. Ils sont contenus dans une lettre adressée par Grosley à *M. Pierre, peintre du Roi et de monseigneur le duc d'Orléans*, lettre publiée dans le *Journal encyclopédique* du 15 octobre 1777, et dans laquelle Grosley, après avoir décrit le mausolée de Joinville, qu'il venait de voir, s'exprime en ces termes :

« M. de Belisle... donna ses ordres aux agents de Mgr le duc d'Orléans, dans cette principauté (Joinville), pour l'examen des anciens comptes, s'il en existoit dans les archives, de 1550 à 1560. Cet examen procura enfin les lumières que j'avois pressenties : par les comptes de 1550 à 1555, on apprit que *Dominique* Florentin et Jean Picard, dit *le Roux*, son associé, avoient entrepris et exécuté ce monument; que Dominique, qui avoit son domicile à Troyes, en avoit suivi l'exécution pendant deux années; que Jean Picard, son associé, résidoit tantôt à Fontainebleau, tantôt à Meudon, où il travailloit pour le cardinal de Lorraine; que le marbre, l'albâtre et les *pierres de couleur* furent amenés à grands frais d'Italie à Joinville; enfin que, d'après un relevé des sommes portées en dépense pour cet objet, il avoit coûté 8 000 livres (96 000 fr. environ), somme alors très considérable, et digne de la magnificence d'une maison qui voyoit tout en grand. M. de Besmond, chargé de cette recherche, joignit à sa réponse du 1er décembre 1769, la copie de deux quittances que je joindrai à la présente. »

Suit le texte des quittances :

« En présence de nous, notaires au tabellionnage de Joinville, souscrits, maîtres Dominique Florentin et Jehan le Roux, ymaigiers, demeurans à Troyes et Fontainebleau, ont cognus et confessez avoir eu et reçu de Denys Rochereau, escuyer, thrésorier de haulte et puissante princesse Madame la duchesse douairieire de Guise et dudit Joinville, la somme de 40 écus soleil (1 440 fr. environ), sur et en desduisant de ce qui leur est deu pour la sépulture de feu Monseigneur le duc de Guise, qu'ils ont convenu et marchandé faire. De laquelle somme de 40 écus, lesdits Florentin et le Roux se sont tenus pour contents. Témoings nos seings manuels cy mis, le pénultième jour de janvier 1551. Signés : *R. Hayot* et *de Rinel.* »

« Je, Dominique Florentin, demeurant à Troyes, confesse avoir recu, tant pour moy que au nom de Me Jehan Picard, dict le Roux, demeurant pour le présent à Meudon, la somme de soixante-quatre livres dix-neuf sols tornois (778 fr. environ) pour la parpaye (solde de compte) de la somme de 650 écus soleil (23 400 fr. environ), qu'ils devoyent avoir pour la façon de la sépulture de feu Mgr le duc de Guise, et ce par les mains de Denys Rochereau, thrésorier et receveur général des finances de Mme la duchesse douairière de Guise; de laquelle somme ledit Dominique a promis acquitter ledit Sr thrésorier envers ledit Picard et tous autres, par la présente signée de sa main, le 29 décembre 1552. Signé : *Domenico Fiorentino* [2]. »

1. Voir *Perte du Farrago de Grosley*, découverte d'un fragment de ce manuscrit. *Annuaire de l'Aube*, 1850; deuxième partie, p. 8.

2. Nous reproduisons ce document d'après le texte même du *Journal encyclopédique*, octobre 1777, p. 327-330.

vail et recevaient déjà un acompte de 40 écus (1 440 francs). Il ne paraît pas néanmoins qu'ils ne fussent occupés qu'à cette seule besogne : Jean Picard se rendait souvent à Fontainebleau, les comptes nous le disent, ainsi qu'à Meudon, où il travaillait pour le cardinal de Lorraine, et Dominique continuait d'avoir son domicile à Troyes, d'où il lui était aisé d'ailleurs de surveiller les travaux. Ils parvinrent malgré tout à achever leur œuvre en moins de trente mois, puisque le 29 décembre 1552 Dominique donnait décharge au trésorier de la duchesse, en son nom et au nom de son collaborateur, de la dernière somme qui leur restât due, à savoir 64 livres 19 sous (778 francs), solde de compte des 650 écus soleil (23 400 francs) qui avaient été convenus pour leur salaire commun.

Une dépense de 8 000 livres (96 000 francs) et un salaire aussi extraordinairement élevé payé aux sculpteurs sont évidemment de sûrs garants de la splendeur du monument; malheureusement il est bien difficile, aujourd'hui qu'il a disparu et que les parties conservées en sont dispersées, de nous faire une idée exacte de l'œuvre telle qu'elle était sortie des mains de nos artistes. Sans doute les voyageurs des XVIIe et XVIIIe siècles en ont parlé, et leur admiration s'épand en pages enthousiastes[1]; mais la précision n'est pas la qualité principale de Piganiol[2] et nous savons trop l'inexactitude et le vague des descriptions de Grosley[3] pour nous y beaucoup fier[4]. Il se trouve que c'est au directoire du district de Joinville, le même qui, le 20 novembre 1792, mit en vente, moyennant 4 150 livres, l'église et toutes ses dépendances[5], que nous devons les seuls renseignements nets qui nous restent sur le tombeau de Claude de Lorraine. Il chargea un peintre, le nommé Joseph Benoist, d'en faire en quelque sorte l'inventaire, et si les explications de cet écrivain improvisé ne sont

1. La plus ancienne description a été écrite en 1632 et figure dans une histoire manuscrite de la principauté de Joinville (Bibl. Nat. ms. fr., 11,559; fol. 247 v° et 248). Cité par M. Bonnaffé (p. 318, note 1), d'après Fr. Michel, *Mémoires de Jean, sire de Joinville*, Paris, 1858, in-12.

2. Piganiol de la Force, *Nouvelle description de la France*, éd. de 1753, t. III, p. 267.

3. *Journal encyclopédique*, octobre 1777, p. 325-330.

4. Voir aussi la *Notice historique* extraite de l'*Annuaire de la Haute-Marne* de l'an XII, ouvr. cité, p. 5 et 6.

5. « Le 27 novembre 1792 furent adjugés... au sieur Jean Baptiste Verger, de Vassy, l'église Saint-Laurent, le cloître y attenant, la galerie, le logement du sonneur et la chapelle des Princes, tout ensemble, à la réserve des marbres qui sont dans ladite église et du jeu d'orgues, moyennant 4 150 livres. La démolition suivit de près et fut aussi complète que possible. » H. G. Lettre publiée dans la Chronique de la *Revue de Champagne et de Brie*, t. XV, 1883, p. 471-473. — Bonnaffé, p. 323-325.

pas toujours suffisamment claires, si même ses mesures — car il va jusqu'à les donner — paraissent parfois un peu fantaisistes, il a au moins, d'une façon générale, le mérite d'une certaine précision : d'après lui nous pouvons nous représenter tant bien que mal le monument dans son intégralité[1].

1. Ce document, conservé aux archives départementales de la Haute-Marne, est intitulé : *Notice des monuments, de peintures, sculptures et autres existants dans la ci-devant église collégiale du chapitre Saint-Laurent de Joinville.* Voici, d'après l'article de M. Bonnaffé (p. 320-323), le passage relatif au mausolée de Claude de Lorraine :

« A droite de la chapelle de la Vierge est celle des Princes; c'est dans cette chapelle que l'on voit le tombeau de Claude de Lorraine, premier duc de Guise, et d'Antoinette de Bourbon, son épouse, aux soins de laquelle et de son fils François, duc de Guise, est dû ce monument.

« Le frontispice a dans la totalité 18 pieds (6 mètres) de hauteur; la façade divisée en trois portiques, celui du milieu large, pour laisser apercevoir le tombeau qui est dans le fond. Ce monument a douze pieds (4 mètres) dans sa largeur. Les quatre vertus cardinales ornent cette façade, et sont adossées aux trumeaux qui séparent les portiques. Ces figures ont six pieds (2 mètres) de hauteur, sont d'albâtre, d'une très grande beauté; les draperies, jetées avec le plus grand art, laissent apercevoir les formes. Les attitudes bien contrastées, les grâces avec lesquelles elles tiennent leurs attributs, et supportent un entablement dont elles paroissent sentir le poids, excitent l'admiration des connoisseurs. Les chapiteaux, ainsi que la corniche et tout l'entablement, est (*sic*) d'une très belle pierre blanche, dont le grain fin a donné à l'artiste la facilité de polir son travail et de le faire avec délicatesse. Tels sont les ornements qui enrichissent son architecture.

Claude de Lorraine, à genoux devant un prie-Dieu, dans l'attitude d'un homme qui prie avec ferveur, est couvert d'un manteau ducal doublé d'hermine. Derrière lui, Antoinette de Bourbon, aussi à genoux, est vêtue de même, ayant une couronne en cuivre doré sur la tête. Ces deux figures, un peu plus grandes que nature, sont en albâtre et travaillées avec autant d'art que les précédentes figures. La galerie au-dessus de l'entablement, les pilastres et les corniches sont de la même pierre que tout le reste du monument, et les intervalles remplis en stuc et en marbre.

Une autre galerie, posée au-dessus de celle que je viens de décrire en amortissement, est coupée au milieu par une espèce de niche dans laquelle sont en relief les armes de Lorraine en marbre. Dans les compartiments dont les deux côtés sont composés, il y a aussi deux écussons en marbre blanc, des armes en bas-relief, et deux écussons des chiffres de Claude et d'Antoinette.

Le monument, dans lequel on entre par une des arcades qui est entre les cariatides, a douze pieds (4 mètres) de longueur sur six (2 mètres) de profondeur, et, de hauteur, quinze (5 mètres) et se termine en voûte. Dans les tympans sont représentées la Foi, la Religion et, de l'autre côté, la Charité et l'Abondance. Ces figures sont posées au-dessus d'une corniche qui termine l'architecture, qui est bien traitée. Les intervalles des pilastres sont divisés en compartiments en stuc; aux deux extrémités sont deux espèces de niches, dans lesquelles il y a des bas-reliefs incrustés. Deux autres bas-reliefs sont posés sous deux petits vitraux qui sont aux deux extrémités du sarcophage. Deux amours de marbre blanc servent de supports à un œil-de-bœuf; ils sont en pleurs, éteignant leurs flambeaux. Une tête de mort ailée sert d'agrafe au bas de l'œil-de-bœuf. Le tout est d'un grand goût et supérieurement traité.

Le sarcophage a sept pieds (2 m. 30) de longueur, et quatre (1 m. 30) de largeur. Une base de pierre de touche de quatre pouces (0 m. 108) d'épaisseur, porte un massif de deux pieds (0 m. 65) de haut, revêtu de deux bas-reliefs sur les trois faces qui, avec les quatre dont j'ai parlé, présentent les principales actions de Claude de Lorraine. Cette partie est couverte par une corniche, aussi de pierre de touche, qui a environ six à huit pouces (0 m 16 à 0 m. 20) d'épaisseur.

Quatre griffes de cuivre supportent un entablement de pierre de touche de onze pouces (0 m. 29) d'épaisseur, sur sept pieds (2 m. 30) de longueur, et quatre pieds (1 m. 30) de largeur. Sur cet entablement sont posés les corps nuds et dans un état de mort de Claude et d'Antoinette, sur des matelas, ayant sous leur tête des coussins.

A la vérité la reconstitution exacte d'un monument d'après des documents écrits est impossible, et toutes celles qu'on a tentées, tant d'après les souvenirs de quelques habitants de Joinville [1] que d'après les sources manuscrites, nous paraissent également sujettes à caution[2]. Avec les renseignements de Benoist, qui n'ont pas encore été utilisés graphiquement, la vérité peut être serrée d'un peu plus près, semble-t-il. Le monument, qui était adossé au mur de l'église, se composait de deux parties distinctes, le sépulcre lui-même et le décor architectural qui l'entourait. Le sépulcre, relativement simple, consistait, comme à l'ordinaire, en un sarcophage, orné sur la face antérieure et sur les deux faces latérales de bas-reliefs relatant les exploits du prince, et recouvert d'une dalle portant les deux gisants nus, Claude de Guise et Antoinette de Bourbon. Le décor architectural était beaucoup plus compliqué. Quatre cariatides, représentant les Vertus Cardinales, supportaient comme un triple portique au devant du sépulcre et le laissaient voir par leurs intervalles, une arcature plus

Ces deux figures honorent l'artiste qui les a produites et méritent des soins que l'on ne prend pas. L'humidité altère le stuc du lieu où elles sont et laisse une espèce de sel sur les bas-reliefs, qui nous priveroit bientôt d'un des plus beaux monuments qui existent en France [1]...

L'épitaphe en cuivre attachée à ce monument donne le sujet des bas-reliefs; c'est pourquoi j'ai jugé à propos de la placer ici. Elle est sur une lame de cuivre de quatre pieds (1 m. 30) de longueur sur seize pouces (0 m. 43) de hauteur [2] :

Memoriæ eternæ, Claudio a Lotharingia Renati Regis Siciliæ filio, Guisiæ et Aumallæ duci primo, marchioni Menæ, Joinvillæ baroni, Campaniæ seneschallo, et in eo comitatu primum mox in Burgundiæ etiam ducatu pro regi (sic) *magno Franciæ chambellano, Gallor. Helvetior. ac Germanorum peditum duci, Turmæ centum cataphractor. equitum præfecto, optimo principi, patris patriæ nomen adepto, parta insigni victoria de hæreticis hostibus ad Savernum Alsatiæ oppidum, et Burgundis ac Belgis civibus conservatis, immatura morte magno omnium dolore ac luctu extincto, Antonia uxor Borbonia marito incomparabili et sex filii pari pietate parenti optime merito mœstis posuere. Vixit annos LIIII, menses V, dies XXVI, obiit anno post Christum natum M. D. L. prid. id. april.*

1. Grosley, dans la lettre à Pierre, premier peintre du roi, décrit ainsi, en 1777, le sarcophage : « Sur ce sarcophage sont jetés les cadavres, plus grands que nature, du duc et de la duchesse, dans l'état où ils se trouvoient après l'embaumement; le ventre de celui du duc est cousu, après avoir été ouvert pour cette opération. Or la clef de la demi-arcade du milieu porte une tête de mort couronnée, à laquelle l'artiste a su inspirer un air de dignité et de fierté; et sur le stylobate, dans le point correspondant à la clef, on voit un masque de Venise, qui paroit s'y être raccroché, en se détachant de la tête de mort. Et cette tête et ce masque, l'un et l'autre exécutés en marbre, s'offrent d'abord à l'œil qui, à travers les arcades de la façade, se porte dans l'intérieur du tombeau où il ne saisit que les deux cadavres. Vous sentirez, monsieur, mieux que personne, le prix de cette idée, plus susceptible d'une profonde méditation que d'un minutieux commentaire. » Bonaffé, p. 323, note 1.

2. Nous rétablissons l'orthographe latine passablement estropiée par Benoist.

1. L'un d'eux possède, paraît-il, des dessins anciens représentant le tombeau de Claude de Lorraine, mais nous n'avons pu préciser ce renseignement.

2. Celle de Dauzats (Taylor et Nodier, *Voyage pittoresque de l'ancienne France*, Champagne, t. III), que M. Bonnaffé a reproduite, est tout à fait insuffisante, et l'on en peut dire autant des dessins donnés par H. G. dans la *Lettre* que nous avons citée (*Rev. de Champagne et de Brie*, 1883, p. 472).

large étant ménagée entre les deux figures du milieu. Les statues du duc et de la duchesse, agenouillés l'un derrière l'autre, reposaient sur une plate-forme voûtée, et leurs armes, avec des écussons, étaient à leurs pieds, sur l'entablement, au centre du monument. L'intérieur, limité de trois côtés par des murs, formait comme une chapelle, au milieu de laquelle le tombeau s'élevait, dégagé de tous côtés ; sur les parois, des pilastres. Mais le sarcophage eût été mal éclairé sans doute par le seul jour ménagé entre les cariatides ; aussi trois ouvertures semblent-elles avoir été pratiquées dans les murs ; sur celui du fond, au centre, un œil-de-bœuf flanqué de deux génies funéraires et d'emblèmes, avec, de chaque côté, un bas-relief allégorique rappelant la vie du duc, et, sur les parois latérales, de petites fenêtres (les petits « vitraux » de Benoist), au-dessus desquelles des Vertus couchées s'allongeaient dans le tympan ; au-dessous, c'étaient encore deux allégories en relief. L'ensemble ainsi fait paraît avoir été extrêmement luxueux, avec toutes ses sculptures et ses revêtements de marbres précieux ; mais le plan en devait malgré tout demeurer lisible, et, autant du moins que nous en pouvons juger, il était logique et bien conçu.

Ce plan, nul jusqu'ici n'a hésité à l'attribuer à Dominique, la personnalité de Jean Picard étant démeurée généralement dans une demi-obscurité. M. Bonnaffé semble n'avoir aucun doute à cet égard ; le dernier historien du mausolée, M. Alphonse Roserot [1], a adopté le même avis, et telle est aussi l'opinion de M. Émile Molinier [2]. Malgré ces autorités, — et celle de M. Molinier, notamment, est bien considérable, — nous serions disposés à admettre une autre hypothèse, et c'est au Primatice lui-même que nous croyons devoir attribuer l'idée générale du monument de Joinville.

Il existe au musée du Louvre deux dessins à la plume rehaussés de lavis qui sont évidemment des projets de tombeaux [3]. Le catalogue les attribuait au Primatice et l'on croyait qu'il s'agissait du monument de Henri II, mais M. Molinier, les examinant de plus près, reconnut

1. *Nouvelles recherches sur le mausolée de Claude de Lorraine* (*Gazette des Beaux-Arts*, mars 1899, p. 109).

2. *Deux dessins de Dominique Florentin au Musée du Louvre* (*Revue des arts décoratifs*, t. IX, p. 266-268 ; planche).

3. De Tauzia, *Notice supplémentaire des dessins du Louvre*, 1887 ; n[os] 1594 et 1595. Le premier de ces dessins porte la marque d'Antoine Coypel, directeur du cabinet du roi, et a donc fait partie des collections de la couronne ; le second dessin doit avoir la même origine.

qu'ils ne pouvaient s'accorder qu'avec le mausolée de Claude de Guise, et il les donna par conséquent à Dominique Florentin. Qu'il eût découvert des projets pour le tombeau de Joinville, cela ne saurait faire de doute. Assurément, ils ne sont pas absolument conformes à ce que nous savons du monument; dans l'un et l'autre les figures sont situées aux angles du sarcophage, et tous deux présentent avec l'ensemble tel que nous le connaissons d'autres différences sensibles; mais les analogies sont assez nombreuses pour permettre de croire à deux avant-projets, le projet définitif ayant disparu. M. Molinier a trouvé d'ailleurs une preuve certaine à l'appui de sa thèse : le bas-relief dessiné sur le sarcophage du dessin n° 1525 est identique à celui qui existait à Joinville et qui existe encore (collection de M. Émile Peyre); comme la facture des dessins n'autorise en aucune façon à les tenir pour des copies, il est donc certain que nous avons entre les mains des projets originaux pour le tombeau du duc Claude.

Mais où nous nous séparons de M. Molinier, c'est sur l'attribution de ces dessins à Dominique. Quelle était exactement la facture des dessins du Florentin? Nous l'ignorons, car dans aucun de ceux qu'on a mis sous son nom, y compris le *Miracle* de la collection His de la Salle, au Louvre (n° 2194), nous ne saurions reconnaître sûrement sa main[1], et l'on ne peut rien inférer de ses gravures. Il nous semble au contraire que les projets en question se rapprochent extrêmement de ce que nous pouvons savoir de la manière du Primatice : c'est le même style et la même facture, avec les lignes indiquées par ces petits traits de plume si caractéristiques; M. Louis Dimier, l'historiographe attitré du Primatice, est de notre avis et affirme que la main du maître se reconnaît dans ces deux esquisses[2]. Mais ce qui paraît rendre cette attribution incontestable, c'est que le Louvre possède dans ses réserves une sanguine du Primatice, étude d'après nature qui ne saurait guère, elle non plus, être d'un autre que lui, et qui est évidemment une étude pour un des personnages du grand bas-relief du sarcophage, la femme nue étendue; l'identité est presque absolue, excepté dans le croisement des pieds et dans l'accessoire sur lequel le modèle est accoudé, une urne dans le bas-relief,

1. Telle est aussi l'opinion de M. Gronau, de Berlin, qui est parmi les savants le plus au courant des dessins italiens du XVIe siècle; il a bien voulu nous écrire à ce sujet une lettre dont nous tenons à lui exprimer notre gratitude.

2. L. Dimier, *Lettre* au sujet de ces dessins, dans la *Chronique des Arts*, n° du 13 mars 1899.

un coussin à glands dans l'étude d'atelier. Si les deux avant-projets sont bien du Primatice, comme nous le croyons, il y a tout lieu d'admettre que le projet d'exécution, qui en réunit divers éléments, était aussi de lui. On ne saurait s'étonner d'ailleurs que, voulant élever à la mémoire de son époux un monument somptueux, Antoinette de Bourbon se soit adressée à celui qui passait à la cour pour le plus grand maître de son temps; le Primatice aurait conçu le plan, l'exécution demeurant confiée à deux artistes qu'il connaissait et qui avaient travaillé sous sa direction, Dominique et Jean Picard. A en juger par les sculptures qui nous restent, leur part est encore assez belle ainsi, et ce n'est pas trop l'amoindrir que de restituer l'idée du monument à « M. l'abbé de Saint-Martin ».

A la vérité les plus importantes parmi les sculptures du tombeau ont péri : les quatre statues du duc et de la duchesse, priantes et gisantes, ont été détruites, comme insignes de féodalité sans doute, et deux des cariatides, ainsi que deux des bas-reliefs fixés aux parois intérieures du monument, ont disparu; mais le hasard nous a conservé le reste, et nous en pouvons encore juger. Non pas à Joinville, à vrai dire : il paraît que le directoire du département avait eu l'intention de garder le tout et qu'une fois le monument jeté bas par ses soins, il avait donné ordre de réserver les sculptures, celles du moins qui ne pouvaient éveiller aucune susceptibilité; mais ses prescriptions furent assez mal exécutées, à moins que, par suite du progrès des passions révolutionnaires, il n'y ait pas persisté; toujours est-il que Joinville aujourd'hui ne possède plus que deux morceaux[1], deux des cariatides du portique, la *Justice*[2] (fig. 93) et la *Tempérance* (fig. 91). Placées dans une salle de la mairie, on leur y rend pleine justice, mais elles l'ont échappé belle à la Révolution : pour éviter d'être faites chaux ou moellons, elles avaient dû se travestir à la mode du temps et devenir la *Liberté* et l'*Egalité*. De cette transformation, d'ailleurs, elles sont demeurées quelque peu meurtries, et leurs attributs notamment ont été mutilés; mais il aurait pu leur arriver pis et nous voudrions bien avoir en pareil état tous les frag-

1. Sans compter la dalle sur laquelle reposaient les gisants et qui, acquise en 1841, par la liste civile, d'un habitant dans le cellier duquel elle se trouvait, a été transportée au cimetière à l'endroit où les restes des ducs de Guise furent enterrés en 1792. Un dessin de M. Pernot en existe au cabinet des Estampes.

2. Reprod. au trait dans Bonnaffé, art. cité, p. 321.

ments du tombeau dispersés présentement dans les musées et les collections particulières.

Une bonne part a été recueillie à Chaumont, à l'école de dessin d'abord, au Musée de la ville ensuite; ce sont les sculptures intérieures du monument, deux bas-reliefs allégoriques[1] représentant la *Charité du duc* (fig. 92) et sa *Justice* (?), appliqués jadis aux parois, et les petites figures placées aux tympans[2], la *Foi*, la *Charité* (fig. 89), l'*Espérance* et l'*Abondance*, couchées toutes quatre, leurs attributs plus ou moins endommagés à la main[3]. De Chaumont viennent également les fragments entrés au Louvre en 1893, l'écusson aux armes du prince et les deux *Génies funéraires* qui entouraient l'œil-de-bœuf[4]; quelles avaient été leurs vicissitudes jusqu'à ce que Courajod les recueillît d'une dame qui les gardait dans son hangar, nous l'ignorons, mais ils ont singulièrement souffert, et l'un des génies n'est plus qu'un débris informe, rongé par la pluie.

Les trois grands bas-reliefs[5] qui décoraient le sarcophage ont eu une fortune étrange. Un certain « Didier Hanin, peintre, élève de David, demeurant à Joinville », les avait achetés, à une époque indéterminée, à un individu du pays, dans la maison duquel ils étaient incrustés et où ils servaient vraisemblablement de moellons[6]. Ses héritiers les vendirent à un M. Delie, de Saint-Dizier, qui était notaire au Havre, et qui les fit transporter dans une maison qu'il possédait aux environs de cette ville, à Manéglise. Là un tapissier, M. Legrand, les découvrit après la mort du propriétaire, les acheta, et, le 19 mai 1884, les envoya à l'hôtel Drouot où ils furent acquis au prix de 6 250 francs[7] par M. Émile Peyre, l'architecte bien connu, dans la belle collection duquel nous avons pu les voir souvent. Il va sans dire qu'ils n'ont pas voyagé autant sans subir de fâcheuses mésaventures : les deux petits bas-reliefs placés jadis à la tête et aux pieds du sarcophage, et représentant la *Prise d'une ville* par le duc et une de ses *Batailles*, ont beaucoup souffert; le second même est très

1. Reprod. dans Roserot, *Gazette des Beaux-Arts*, art. cité, p. 101 et 103.
2. La *Foi* et la *Charité* sont reproduites dans Roserot, *ibid.*, p. 105 et 107.
3. M. Bonnaffé n'a pas connu ces morceaux; c'est M. Roserot qui a attiré l'attention sur eux dans son article de la *Gazette des Beaux-Arts* de 1899.
4. N°s 374 et 374 bis du *Catalogue sommaire* des sculptures.
5. A. Roserot, *A propos du Mausolée de Claude de Lorraine*; *Chronique des Arts*, n° du 17 juin 1899.
6. H. G. Lettre citée.
7. Ces détails sont empruntés à l'article de M. Bonnaffé.

91 Cliché des auteurs

JOINVILLE. *La Tempérance.*

Haut. 1 m. 98. Voir p. 315.



92 Cliché Lancelot

CHAUMONT, MUSÉE.

La Charité du duc de Guise.

Haut. 0 m. 73. Voir p. 316.



93 Cliché des auteurs



JOINVILLE. *La Justice.*

Haut. 1 m. 98. Voir p. 315.

incomplet. Mais heureusement celui qui décorait la face principale, le *Triomphe du prince*, est un peu moins endommagé; or il est pour nous le plus important de beaucoup, car c'est de lui que le Louvre possède l'esquisse originale et l'étude qui nous ont permis de rendre à Primatice la part qui lui appartient dans la conception de l'ensemble[1]

Tous ces morceaux, il faut le reconnaître, ne sont pas d'égale valeur; surtout, quand on les examine de près, il est difficile de n'être pas frappé des différences de style qu'ils présentent entre eux. A la vérité, les précédents historiens du tombeau ne paraissent pas s'être préoccupés de ces dissemblances et ils ont traité de la totalité des sculptures sans même soulever le problème; nous devons nous y arrêter pourtant, car sa solution peut éclairer par certains côtés l'histoire de Dominique Florentin et de son influence sur le développement de l'art troyen.

Il semble en effet que ces fragments peuvent se diviser en deux groupes de caractères très distincts. Dans l'un, on ne saurait guère remarquer d'autre originalité qu'une extrême habileté de main; l'auteur se joue des difficultés de métier, campant très carrément ses personnages et leur donnant sans grands frais un certain air; mais quant à posséder aucune personnalité, c'est autre chose, et il se borne à marcher le plus sagement du monde dans le sillon de Fontainebleau. Les trois bas-reliefs du sarcophage (coll. Peyre) et les deux qui subsistent des décorations intérieures (musée de Chaumont) sont de ce style, avec leurs figures démesurément allongées, avec leurs imitations de l'antique, tant dans le costume que dans la recherche du nu, avec le groupement pictural des personnages qui donne lieu parfois à une véritable confusion : tout cela étant d'un bon praticien de l'école du Primatice[2], mais sans s'élever jamais plus haut. L'autre groupe comprendrait les *Cariatides* et les quatre petites *Vertus* couchées, avec les *Génies funéraires* du Louvre, s'il est permis de parler d'eux dans l'état où ils se présentent. Il est moins homogène, nous devons l'avouer, et son unité se découvre plus malaisément; mais les morceaux dont nous le composons ont ce

1. Ces bas-reliefs ont été reproduits en héliogravure par M. Bonnaffé, p. 326.

2. Certains détails sont particulièrement caractéristiques : ainsi les chevaux du char, dans le *Triomphe* du duc, sont absolument identiques à ceux que l'on voit dans les dessins et gravures de l'école de Fontainebleau, notamment dans une gravure de L. Davent, faite d'après une composition de l'atelier du Primatice et représentant *Camille arrivant dans le temps que les Romains se rachètent du pillage des Gaulois.* Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XVI, p. 314.

trait commun, qui les oppose nettement aux autres, de joindre aux mérites techniques des qualités plus personnelles et qui ne sont pas sans originalité : c'est, dans les *Vertus*, et dans la *Charité* surtout, une délicatesse de sentiment et une grâce intime qui, pour un peu apprêtées qu'elles soient, n'en contrastent pas moins avec la banalité et l'enflure des *Allégories* ou du *Triomphe*; c'est dans les *Cariatides* un mélange de maniérisme et de puissance qui est d'une recherche fort piquante et dont le plus habile praticien eût été sans doute fort incapable.

Des différences aussi manifestes sont inexplicables si l'on n'admet pas une diversité de mains, et les comptes eux-mêmes, à défaut d'un examen critique des œuvres, auraient dû attirer sur ce point l'attention des historiens. On semble avoir oublié en effet que Dominique n'a pas été seul à recevoir la commande du mausolée de Joinville; ou plutôt, comme Dominique était le plus connu des deux associés, c'est à lui qu'on a fait la part belle, et Jean Picard dit le Roux n'a été considéré que comme un comparse, sorte de collaborateur occasionnel dont il n'y avait pas à se préoccuper. Les documents que nous avons cités ne disent cependant rien de tel; sans doute on n'y spécifie pas la part de chacun des deux artistes dans l'œuvre entreprise, mais il faut noter que tous deux, sont toujours cités dans les comptes et que, quand Jean Picard est absent, Dominique a soin de donner décharge, en leur nom à tous deux des sommes à lui versées. Rien ne permet donc d'attribuer à Dominique seul l'ouvrage entier, et il est de toute nécessité que Jean Picard en ait pris sa part.

Tout ce que nous savons de ce Jean Picard, dit le Roux, nous montre qu'il était un artiste « à la suite ». Rosso l'employa sur les chantiers de Fontainebleau et Vasari nous dit qu'il fut un des bons ouvriers du maître [1], mais il semble que c'est plutôt au Primatice qu'il s'attacha; recevant d'abord (1535-40) entre 15 et 20 livres par mois (268 à 358 fr. environ), il était appelé entre 1540 et 1550 à réparer les fontes des statues antiques [2]; on le voit travailler à diverses reprises avec Dominique, notamment à des mosaïques, avec Pierre Bontemps aussi, et toujours son salaire demeure le même. Le mausolée de Joinville était à peine terminé que le Primatice le mandait à Meudon,

1. *Vie des Peintres*, éd. G. Milanesi, t. V, p. 170.
2. Il a réparé notamment le *Commode en Hercule* aujourd'hui au Musée du Louvre (n° 845 du *Catal. sommaire des Sculpt. modernes*).

où Dominique allait au reste le rejoindre bientôt; ils collaboraient (1560-61) au monument du cœur de Henri II, et l'année suivante (1562-63), d'après « le portraict et modelle qui luy [avait] esté baillée par le dit abbé de Saint-Martin »[1] — toujours le Primatice, — il faisait des figures pour le monument du cœur de François II à Orléans. La dernière mention que l'on rencontre de ses travaux est à propos du tombeau de Henri II à Saint-Denis[2], auquel, on le sait, Dominique apporta aussi son concours. Leur collaboration fut donc fréquente; ils travaillèrent ensemble à quelques-uns des ouvrages les plus considérables du siècle et on en doit conclure que Jean Picard était un sculpteur de talent; mais ce fait qu'on ne connaît de lui aucun ouvrage original, que toujours il est à côté d'artistes plus grands que lui et qu'on ne le rencontre jamais que dans leur sillon, permet de croire qu'il n'a pas été plus qu'un très bon praticien, familier avec tous les procédés et tours de main que le Primatice et Rosso avaient mis à la mode à Fontainebleau, et habile à exécuter les modèles qu'on lui donnait. S'il en est ainsi, et il faut reconnaître que les apparences rendent cette hypothèse tout à fait vraisemblable, c'est pour lui que Primatice aurait tracé le « portrait » du *Triomphe de Claude* et qu'il en aurait étudié minutieusement les détails, n'abandonnant rien à une imagination qu'il savait peu abondante. La part de Jean Picard dans le mausolée de Joinville se déterminerait ainsi d'elle-même : elle ne saurait être autre que les trois bas-reliefs du sarcophage et les deux petites allégories appliquées jadis à la muraille entre les pilastres.

Dominique serait alors l'auteur des *Cariatides*, des quatre *Vertus* et des *Génies funéraires*, et aussi sans doute des statues du duc et de la duchesse, aujourd'hui disparues : on pourrait même supposer que c'est à l'habileté dont il y fit preuve qu'il aurait dû, quelques années plus tard, la commande du « priant » pour le tombeau de Henri II. Mais ici, nous le répétons, une difficulté se rencontre; car si ces morceaux sont assurément tout à fait dignes, par leur valeur d'art, de l'auteur de la *Charité* de l'ancien jubé de Saint-Étienne, le style de quelques-uns diffère sensiblement de ce que nous connaissons de

1. De Laborde, *Renaissance des arts*, t. I, p. 506-507. — Tous ces renseignements sur Jean Picard, dit le Roux, sont extraits des comptes publiés par M. de Laborde.

2. Le nom de Jean Picard se rencontre encore une fois en 1570 (de Laborde, *ibid.*, p. 526). Il n'est pas probable que ce soit du même qu'il s'agisse encore en 1594 (*ibid.*, t. II, p. 949).

l'œuvre de Dominique, et le rapprochement, au premier abord, peut paraître téméraire.

Pour les quatre Vertus, à la vérité, l'attribution va de soi et ce sont précisément les mêmes qualités et les mêmes défauts que nous avons notés déjà chez le Florentin. Les recherches de grâce sont parfois d'une délicatesse raffinée : la *Charité*, tenant dans ses bras deux enfants, dont l'un lui prend le sein, tandis que l'autre, fatigué, s'est endormi, est d'un charme d'inspiration tout voisin du groupe de Saint-Pantaléon, et certaines trouvailles, dans la pose des petites mains notamment, rappellent celle qui nous y avait plu. Mais, ici aussi, le sentiment tombe vite dans la sentimentalité; la *Foi*, avec son air distrait et sa main sur le cœur, sa croix banale et son calice trébuchant, a bien l'allure, dans sa mièvrerie, de sa sœur du jubé, et l'*Espérance*, le regard perdu et les mains levées au ciel, nous avertit que sont proches le mélodrame et « l'effet » où se complaira toute la suite de Dominique. De plus, si l'esprit des œuvres est analogue, la technique est toute semblable : même lourdeur dans la musculature, même chiffonnage des plis [1], même régularité froide et inexpressive des visages; et, à entrer plus avant dans le détail, on trouvera une identité presque complète dans le traitement des cheveux, des mains et des oreilles. Nous sommes là, il n'y a pas à en douter, en présence d'une œuvre authentique de Dominique. La même affirmation semble permise devant les débris des *génies funéraires* : le seul fragment intact, la tête de l'un d'eux, est tout à fait dans le style des enfants semi-michelangesques que la *Charité* de Saint-Pantaléon recouvre des plis de sa jupe.

Dans les *Cariatides*, au contraire, la différence est beaucoup plus marquée. Sans doute, il y a des traits communs indéniables, la lourdeur des musculatures et le traitement des cheveux et des mains; de même les ornements géométriques de la tunique de la *Justice*, sortes d' « applications » en léger relief, sont un décor très familier à Dominique, que l'on retrouve à la ceinture de la *Charité* et du *Saint-Jacques* de Saint-Pantaléon et dans plusieurs autres œuvres qui peuvent être attribuées à son atelier, comme la sainte Élisabeth de la *Rencontre à la Porte dorée* de la même église; mais la conception générale et le style des draperies sont étrangers à ce que nous savons

1. Il y a dans ceux-ci beaucoup de raccords en plâtre qui ne sont pas distincts dans la photographie.

des habitudes du maître et nous ne rencontrons rien de tel dans les innombrables ouvrages, nés de son influence, qui garnissent les églises de la région troyenne. Un regard jeté sur nos reproductions suffit pour s'en convaincre : les deux *Cariatides* sont d'une largeur et d'une puissance que nous ne connaissons pas à Dominique. Assurément on peut arguer que son sujet était grand et que le tombeau du duc de Guise était une matière singulièrement plus relevée qu'un jubé, fût-il pour le chapitre de Saint-Étienne; de même l'aspiration au « style » pourrait expliquer ces réminiscences de l'antique dans l'air et dans les ajustements, qui ne se révèlent pas chez lui d'ordinaire. Pourtant, pour plausibles que soient ces observations, la différence d'inspiration n'en demeure pas moins sensible; et si la forme même d'une cariatide et son étroitesse nécessaire interdisaient au sculpteur les déploiements de draperies agitées qui caractérisent son école, elles ne lui rendent pas ces statues plus facilement attribuables, que l'emploi du marbre, au lieu de l'habituelle pierre de Tonnerre, ne fait ces étoffes collées au corps à la façon d'un linge mouillé, ces petits plis menus et secs qui ne reprennent quelque ampleur que dans le bas, là où la robe de la *Tempérance* tombe en se chiffonnant sur les pieds.

Rendre ces figures à un simple praticien, tel que Jean Picard, nous nous y refusons : aussi bien une hypothèse peut-elle se produire qui aplanit toutes les difficultés. C'est Primatice, nous l'avons vu, qui conçut le projet du monument, et, pour ce qui est des parties réservées à Jean Picard, il poussa fort avant les études avec une minutie extrême : le lavis et la sanguine du Louvre en font foi. De tels scrupules n'étaient pas de mise avec Dominique, et bien des morceaux, comme les quatre *Vertus* des tympans intérieurs et les *Génies Funéraires* de l'œil-de-bœuf, pouvaient être abandonnés sans crainte à son imagination. Pour les *Cariatides*, cependant, qui étaient la partie la plus en vue, Primatice lui aurait donné des indications plus précises; il aurait fixé, dans le modèle définitif, ce que les projets que nous possédons ont de vague et d'improvisé, et imposé au sculpteur, en quelque façon, une conception générale dont il ne devait pas s'écarter. Toute liberté lui était laissée pour le détail, et ainsi s'expliquent les analogies de décor et de facture que nous avons notées; au contraire, l'attitude lui était prescrite, avec cette ampleur de style inusitée et ces ressouvenirs de l'antique. Dominique en somme serait bien l'auteur, mais avec un collaborateur plus grand

que lui et auquel il devait l'obéissance. De cette façon, le mystère serait éclairci, et même la juxtaposition de ces *Cariatides* avec les *Vertus* nous donnerait sur l'art du Florentin et sur ses rapports avec celui de son maître des vues assez nouvelles. Les *Cariatides* nous montreraient en effet ce qu'était cet art, quand le Primatice, jadis tout-puissant sur ses élèves à Fontainebleau, se reprenait à leur tracer des règles où il enfermait leur personnalité, et les amenait à se faire, jusque dans les provinces où ils avaient acquis un nom, propagateurs plus ou moins volontaires d'une manière qu'il avait mise à la mode. Nous verrions au contraire dans les *Vertus* le produit du talent de Dominique tel qu'il se manifestait lorsque, quittant des voies qui lui étaient imposées, il prenait librement son essor et suivait sa propre inspiration, assez original pour faire école à son tour et entraîner à sa suite toute la sculpture troyenne.

IV

Les dernières années de Dominique.

La carrière entière de Dominique dut présenter en vérité cette sorte de dualisme. En effet, tout comme il avait voyagé, de 1540 à 1550, entre Troyes et Fontainebleau, c'est encore, une fois le tombeau de Claude de Lorraine terminé, entre Troyes et les chantiers royaux qu'il se partage. Il paraît à peu près partout où l'on besogne au compte des Guise ou de Catherine de Médicis : à Meudon, que Charles de Lorraine avait acheté à la fin de 1552 et où il décore avec le Primatice une grotte de rocailles qui fit l'admiration des contemporains [1]; puis, à partir de 1560 surtout, il prend à Paris et à Saint-Denis sa part de plusieurs des travaux les plus considérables d'alors.

En 1560-61, on le retrouve à Fontainebleau, occupé au Jardin de la Reine, pour lequel il taille, en bois, neuf figures de déesses [2]. Ce devait être un travail soigné, puisqu'il fut payé 175 livres, soit plus de 2 000 francs environ de notre monnaie; mais ce qui est pour nous

1. Vasari, éd. Milanesi, t. VII, p. 411-412. Vicomte de Grouchy, *Meudon, Bellevue et Chaville*, Paris, 1893, in-8 (extrait du t. XX des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris*). — Abbé Bouillet, *Contribution à l'histoire de l'art des rocailleurs* (*Soc. Beaux-Arts des Dép.*, 1893, p. 325-327). La grotte a été reproduite dans de nombreuses gravures que l'on trouve au Cabinet des estampes (*Topographie*, Meudon).
2. Laborde, *Renaissance des arts*, t. I, p. 490-492.

intéresser davantage, c'est que pour la première fois on trouve à cette occasion le nom de Germain Pilon joint à celui de Dominique. Or ces deux noms, à dater de ce moment, ne se quitteront plus guère dans les comptes : ce sera une collaboration presque incessante, et elle prouve sans doute mieux que tout autre argument en quel honneur était tenu notre pseudo-troyen sur les chantiers royaux. A la vérité, Pilon n'était pas encore, au moment où il travaillait au Jardin de la Reine, le personnage qu'il devint peu après; il était tout jeune, âgé de vingt-six ans au plus, et la commande que le Primatice lui fait est moins importante que celle de Dominique : il n'a que quatre déesses à sculpter, tandis que notre artiste en fait neuf; mais déjà leurs salaires sont les mêmes, car chaque pièce est payée 26 livres (312 francs) à Pilon, et 25 (300 francs) à son collaborateur. Leur situation réciproque ne devait d'ailleurs pas tarder à changer et nous l'allons voir dès leur collaboration au monument du cœur de Henri II.

Le monument du cœur de Henri II n'est autre, on le sait, que le groupe dit des *Trois Grâces*, jadis aux Célestins de Paris et aujourd'hui au Louvre. Il fut entrepris pendant le même exercice 1560-61, où avaient été faites les statues du Jardin de la Reine; mais ici les rôles sont renversés, et tandis que les trois figures sont demandées à Pilon, Dominique n'est plus chargé que de l'exécution du piédestal et du modèle en cire de l'urne qui devait contenir le cœur [1]. On a même cru pouvoir enlever au Florentin le mérite de la composition de ce piédestal, et en effet un article du compte attribue 100 livres (1 200 francs) à Jean Picard dit Le Roux, pour en avoir fait « le modèle en terre, cire, bois et autres matières »; la somme est considérable et il est certain que Picard dut fournir en échange un travail assez important, puisque Dominique, pour l'exécution même, ne reçut, si nous comprenons bien le mémoire de payement, que trois fois plus, à savoir 300 livres (3 600 francs environ). Mais cette sorte de subordination du Florentin à Jean Picard est au moins étrange, et ce que nous savons du talent de l'un et de l'autre ne nous la faisait guère prévoir : on n'imagine pas bien un simple artiste « à la suite », comme l'auteur des bas-reliefs de Joinville, érigé en

1. Cette urne a disparu; celle qui surmonte aujourd'hui les statues est moderne. Les comptes relatifs à Dominique figurent dans de Laborde, *Renaissance des Arts*, t. I, p. 494-500.

mentor d'un Dominique. Peut-être doit-on croire qu'avant le modèle de cire il avait été fait un projet, dessiné par le Primatice, que Jean Picard aurait été spécialement chargé de traduire plastiquement et de mettre au point, et dont l'exécution en marbre aurait été confiée à Dominique. De cette façon, et une telle hypothèse est bien vraisemblable, les deux artistes seraient remis en leur place. Au reste, pour bien ordonné que soit ce piédestal, et quelque souple qu'en puisse être le travail, il vaut surtout, on doit l'avouer, par les trois figures de Pilon qu'il porte; il a trop peu de caractère pour qu'on en infère rien au sujet du style de l'artiste, quand il travaillait hors de Troyes et sous les yeux du « superintendant des bastimens de Sa Majesté », et, n'était l'intérêt que présente pour nous la seule œuvre de Dominique, exécutée en dehors de la Champagne, qui subsiste aujourd'hui, nous ne nous y serions guère arrêtés et nous nous en soucierions médiocrement.

Le plus célèbre des monuments où Dominique fut appelé à collaborer avec Pilon est le tombeau de Henri II à Saint-Denis, et ici il ne semble pas que la part qui lui avait été attribuée fût beaucoup moindre que celle de l'illustre sculpteur. Ce n'est rien autre que « l'effigie au vif » du roi, c'est-à-dire sa statue agenouillée, qui lui aurait été réservée [1], sans compter divers morceaux secondaires qu'il exécuta de 1562 à 1565; malheureusement cette occasion de donner un pendant à son Claude de Lorraine lui fut ravie et la mort le surprit quand seul le modèle en terre était achevé. Nous serions, à vrai dire, mal venus à nous en trop plaindre, puisque Pilon, qui recueillit sa succession, fit du Henri II un de ses plus admirables chefs-d'œuvre, et jamais sans doute notre Florentin ne se serait élevé à une telle noblesse et à une telle puissance.

Quelque occupé qu'il fût à la cour, Dominique n'en continuait pas moins à résider à Troyes. Un acte qu'il passa avec l'échevinage en 1563 le prouve, et aussi ce fait que deux fois, en 1552 et 1564, on voit sa femme quêter à Saint-Pantaléon, leur paroisse [2]. Les

1. De Laborde, *Renaissance*, t. I, p. 513 et 533. Voir aussi : de Boilisle, *la Sépulture des Valois à Saint-Denis* (*Mém. de la Soc. de l'Hist. de Paris*, 1877), et Palustre, *Germain Pilon* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1894). — Dans une thèse intitulée *Etude critique sur le tombeau de Henri II et de Catherine de Médicis à Saint-Denis*, et qui est malheureusement inédite (le manuscrit se trouve aux archives de la Sorbonne), M. Gaston Brière a étudié (1897) avec beaucoup de soin et de sagacité toutes les questions très complexes que soulève ce monument. Nous le remercions d'avoir bien voulu nous laisser consulter son travail.

2. Babeau, *Dom. Flor.*, p. 111.

comptes ne nous apprennent malheureusement pas les commandes qu'il y put avoir et les travaux qu'il exécuta — car on ne saurait imaginer que ces années ne furent pas fécondes en œuvres, — et il nous faut arriver jusqu'à 1563 pour retrouver une trace de son activité. C'est encore, cette fois, d'une entrée solennelle qu'il s'agit. Le roi Charles IX venait d'atteindre sa majorité, et Catherine de Médicis avait décidé de le faire voyager par le royaume. L'itinéraire était fixé de telle sorte que la cour devait visiter la capitale de la Champagne en mars 1564; mais longtemps à l'avance la ville avait été avertie et, dès la fin de l'année précédente, elle se mettait en mesure de faire au souverain une réception magnifique. L'échevinage avait l'habitude de voir grand en de telles circonstances, et bien que les esprits fussent déjà troublés et les affaires entravées par les querelles religieuses, on prétendit dépasser les merveilles de l'entrée de Henri II en 1548. Les préparatifs, on se le rappelle, en avaient été dirigés par Dominique; c'est lui qui avait eu la haute main sur tous les corps de métier occupés à parer la ville, et il s'en était tiré à la satisfaction de tous : rien n'était plus naturel que de le charger de nouveau de l'organisation des fêtes, et c'est à lui en effet que l'on s'adressa.

Cette fois encore, on commença, dès le 18 novembre 1563, par passer un acte; conformément au précédent de la dernière entrée, le « regard » était donné à l'artiste sur tous les ouvriers, quels qu'ils fussent, employés sur les chantiers, avec « la charge de superintendance » de tous les travaux qui se feraient à l'occasion des joyeusetés que l'on projetait. Lui, d'autre part, se reconnaissait « tenu de bien et deument faire » tous les modèles et portraits nécessaires; aussi, pour tout cela, réclamait-il des honoraires de 90 livres tournois (1 080 francs environ), stipulant prudemment que, même au cas où, au dernier moment, le roi ajournerait son voyage, son traitement lui serait payé néanmoins au prorata du temps qu'il aurait vaqué à sa besogne [1]. La

1. Voici les textes relatifs à cette entrée (Babeau, *Dominique Florentin*, p. 137).

« Du dix huitiesme jour du moys de novembre l'an mil v^c lxiij, par messieurs les maire et eschevins de la ville de Troyes.

« Ce jourd'huy a esté convenu avec Me Dominique Florentin, ymager, demorant aud. Troyes, que moyennant et parmy la somme de quatre vings et dix livres t. (1 080 fr.), que lesdits maire et eschevins seront tenuz luy payer, icelluy Me Dominique sera tenu de bien et deument faire tous et chacuns les portraictz et ordonnances qu'il convient faire à la nouvelle et joyeuse entrée du Roy, pour le regard de son art et mestier, et pareillement qu'il aura la charge et superintendance sur tous les ouvriers et ouvrages qui se feront pour ladite entrée, et avoir le regard sur les menuisiers, painctres, ymagers et aultres, et iceulx conduire bien et deument pour le faict desd. ouvrages, selon

somme était forte, supérieure de 22 livres à celle qu'il avait touchée en 1548, gratification non comprise; mais les échevins avaient compté sans leur hôte, et, de même qu'il avait su, au cours des travaux du jubé de Saint-Étienne, soutirer aux chanoines 60 livres supplémentaires sous prétexte d'embellissements, de même, pour les préparatifs de l'entrée royale, ce sont à chaque moment des additions nouvelles qu'il présente au trésorier. Tantôt il faut lui payer 30 sous tournois (16 fr. 20 environ) pour avoir fait diverses « singularités »; tantôt c'est 16 livres tournois (environ 192 francs) pour les deux « effigies » mises à la porte du Belfroy. Et quand tout fut fini, ce fut une dernière

lesd. devis et portraictz qui ont esté acordez par iceulx maire et eschevins; et néanmoins a esté déclaré aud. Me Dominique, que où le Roy ne viendroyt si tost par deça, et que au moyen de ce lesd. ouvrages fussent descontinuez, que icelluy Me Dominicque ne sera payé de lad. somme de iiijxx^{x} l. t., si comme en prorata du temps et des ouvraiges qu'il aura faictz et qu'il aura vacqué à iceulx. Faict en la chambre de l'échevinage dud. Troyes, les an et jour que dessus. *Signé* : Leclerc, Domenico Fiorentino. »

Au verso : « J'ay Me Dominique Florentin, imager dem^{t} à Troyes, confesse avoir receu de Robert Largentier, recepveur de la ville de Troyes, la somme de quatre vings et dix livres t. pour les causes contenues au marché et ordonnance cy derrier escriptes, de laquelle somme de iiij^{xx}x liv. t. je me tiens pour contant et en quicte led. recepveur et messieurs de lad. ville. Tesmoing mon seing manuel, cy mis le iiij^{e} jour de may mil v^{c} soixante quatre. *Signé* : Domenico Fiorentino. »

Lettre de Dominique au receveur de la ville. « Monsieur le reseveur, le presant porteur ma delivrez cinq dousainnes de panache. Sy vous plaist vous luy donnerés son paimant. Vous il estiés presant quant demanda ving soulz (10 fr. 80 environ) de la dousainne, il luy fust faict offre de xviij soulz (9 fr. 70 environ), mais il ne se voullut pas contantez. Faictes un ensamble. Je renvoyes par devers vous. Au surplus, je vous envoye le nombre des draps que je resu qui est en nombre troys douzainnes, lesquelz jé amployiez, premièrement sur le breuffroy quatre en quatre chassis servant à la baculle, et trois en troys grande epitaffe, qui sont en nombre cept.

Pour le marché au blé, quatre en sixs piesses de painture.

Pour la maison de ville, quinze piesse.

Pour la porte de Mr de Troyes, troys piesse tant en epitaffe que en grande armoyrie.

Pour mestre Francoys, l'ymager, cinq piesse.

Item pour deux figures que jé fette, deux piesse, qui sont en nombre trente six piesse.

Et pour ce que jé affayre de linge tant aux estuves quant aultre endroys, il vous playra me faire delyvrer viij draps que le reseveur me dict qu'il a entre les mains de reste. Je vous escriproye plus amplement là où ils seront amployiez, qui sera landroyt; que je me recommanderé de très bien bon cueur a vous, votre serviteur. *Signé* : Domenico Fiorentino. »

Délivré lesdicts huit draps ce xviij mars mil cinq cens lxiij. »

Ordonnances de paiement et quittances. « Du six^{me} jour du moys de mars l'an mil cinq cens soixante et trois, par mess^{rs} les maire et eschevins de la ville de Troyes,

« Est ordonné à noble homme Robert Largentier, recepveur ordinaire de lad. ville, payer à maistre Dominicque Florentin la somme de seize livres tournois (192 fr. environ) pour avoyr fait deux effigies, lesquelles ont été myses et posées à la porte de belfroy pour l'entrée du Roy nostre sire, et ce par conventions faicte avec luy, Messrs Format, Guérin et Mauroy, a commis et superintendant au faire des ouvrages de lad. entrée et rapportant la présente avec quicttance, sera aud. Largentier recev. icelle somme de xvj l. t. allouée en ces comptes.

« Faict en la chambre de l'eschevinage, les an et jours que dessus. *Signé* : Leclerc. »

(Au bas est un reçu de Dominique, du 4 mai 1564.)

« Je soubsigné confesse avoir reçeu du receveur Largentier dix solz t. (5 fr. 40 en-

requête : le « superintendant » jugea que le forfait avait été à son détriment, et il réclama de la bonté de « messieurs les maire et échevins » une récompense « affin d'avoir moyen de vivre et s'entretenir de son labeur avec vous en votre ville », et ce faisant, concluait-il, « vous ferez bien ». Les autorités se montrèrent généreuses, et aux sommes convenues elles ajoutèrent 8 livres tournois (96 francs environ).

A la vérité, il y a lieu de croire qu'elles furent satisfaites de Dominique, car tout ce que nous savons de cette entrée de mars 1564, nous

viron) pour iiij liv. chandelles que j'ai achetez pour faire les portraictz. Faict ledit jour xixe febvrier m v^c lx troys. *Signé* : DOMENICO FIORENTINO. »

« Le quinziesme jour de mars, jey prins deux sollives en la maison de mestre Dominique pour porter les figures qui la faictes pour mettre à la porte de befroy, lesquelles sollives peuvent valloyr dix soulz (5 fr. 40 environ) la pièce, lesquelles sollives sont encore de présent soubz les figures pour les porter, tesmoing mon saing manuel sy mis l'an et jour dessus dict. *Signé* : JEHAN PESCHAT. »

« Je Me Domynique Florentin confesse avoir reçeu de Robert Largentier la somme de vingt solz t. (10 fr. 80 environ) pour les sollives cy dessus. Fait ce xxij^e jour d'avril mil v^c lxiiij. *Signé* : DOMENICO FIORENTINO. »

Extrait du compte du receveur Robert Largentier. « A maistre Jehan Peschat, Dominique Reconury et François Dauge, charpentier et tailleurs d'ymages, la somme de trente solz tornois (16 fr. 20 environ) pour avoyr fait le devis des eschaffaulx figures et autres singularitez.....

« A maistre Dominique Florentino, 40 s. t. (21 fr. 60 environ) pour l'achat de sept mains de grand papier pour faire patrons et pour quatre livres de chandelles. »

« *A messieurs les maire et eschevins de la ville de Troyes.* Remonstre Me Dominicle Florentin, comme par cy devant il est convenu et marchandé à vous, à la somme de quatre vingtz dix livres tornois (1 080 fr. environ) pour la charge et conduicte des ouvrages et faict les ordonnances et portraictz dedictz ouvrages faictz à ladite ville pour l'entrée du Roy nost. sire, à quoy il auroit vacqué par long temps; mesme auroit icelluy Florentin, pendant que vous, Messieurs, fistes cesser l'astellier aux ouvriers, besongné ausdicts portraictz et ordonnance, et pour ce que les dictz ouvriers qui besongnaient ne pouvaient faire la besongne suyvant l'ordonnance dudict supplyant, auroit icelluy supplyant esté contrainct y besongner avec les dictz ouvriers, tant et si longuement que lesd. ouvriers y ont vacqué, ce qu'il n'estoit tenu faire par le marché faict avec luy, de sorte que s'il n'eust besongné, comme dict est, la besongne n'eust esté deuement faicte, ny preste pour ladicte entrée, ainsi que vous, Messieurs, vous pourrés informer par les commissaires par vous deputez pour faire besongner lesd. ouvriers, au moyen vous supplye luy baillé récompense, affin d'avoir moyen de vivre et s'entretenir de son labeur avec vous en votre ville.

« Vous remonstre encor ledict supplyant qu'il a besongné et vacqué aux basteaulx par vous faictz faire sur la rivière pour le Roy nostre sire, et faict le portraict du fort, et aussi vacqué plusieurs autres ouvriers à faire les prisées des ouvrages et aultres plusieurs menues vaccations, dont il n'a eu aulcune chose, vous supplyant luy en faire taxe et luy en bailler ordonnance, pour le payer par vostre recepveur, avec la somme de six livres tornois (72 fr. environ) qui luy est deu de reste de ladicte somme de quatre vingtz dix livres (1 080 fr. environ), et vous ferez bien.

« Et encor ledict supplyant a faict à ses despens les mosles de cuirasse des trufets, ensemble l'escabasse. »

Et au bas :

« Soit fait et ordonné de la somme de quattorze livres tornois (168 fr. environ) oultre et pardessus la convention faicte avec maistre Dominique, tant por les basteaux que ouvrages. Fait en la chambre de l'eschevinage dud. Troyes; ce viiie j^r de may mil v^c soixante quattre. »

la représente comme une des plus somptueuses qui furent jamais [1]. Le décor évidemment demeura ce qu'il était toujours en ces occasions, avec des tentures peintes à toutes les maisons, des échaffauds ornés de figures sur les places, et, dans les rues, des chœurs et des cortèges qui saluaient le roi à son approche; mais il y eut aussi un fort en gazon qu'on fit le simulacre de prendre, et des joutes sur la rivière dans de riches embarcations que Dominique avait dessinées et achevées de sa main, toutes nouveautés qui devaient être de haut goût. L'artiste d'ailleurs n'avait pas ménagé sa peine; reprenant sur ses vieux jours le rôle de décorateur qu'il avait joué jadis à son arrivée à Fontainebleau, il vaquait à tout, achetant les matières premières, faisant les modèles et surveillant ses ouvriers installés dans quatre ateliers aménagés à cet effet. Et ces ouvriers, c'était Gentil, c'était François Dauge, Nicolas Cordonnier et tant d'autres, les meilleurs de Troyes, qui, comme plusieurs l'avaient déjà fait vingt ans auparavant, pliaient leur volonté à la sienne et redevenaient, dans la force de l'âge, comme les aides de celui qu'ils reconnaissaient pour leur maître.

C'est à quelques mois de là sans doute, et après un séjour plus ou moins long à Saint-Denis, que la mort surprit Dominique. On ne saurait, il est vrai, l'affirmer absolument, car les documents sont muets à cet égard; mais il y a tout lieu de le croire, car à partir de 1565 son nom disparaît des comptes, et sa mort est la seule explication plausible de l'exécution par Pilon d'un travail qui avait été commandé à notre Florentin. Quelques-uns l'ont fait mourir à Troyes [2]; la légende place même sa sépulture à Saint-Pantaléon, sa paroisse, dans la chapelle Saint-Jacques qu'il avait décorée [3], mais le fait ne se peut vérifier, puisqu'aucune plaque tombale ne subsiste et que les registres de l'église ont disparu pour la période de 1565 à 1576. Quoi qu'il en soit, longtemps encore sa famille demeura établie dans la ville; tandis que des Hurand, ses petits-enfants sans doute, y pratiquent la peinture jusqu'en plein XVII[e] siècle [4], son fils Antoine y marie une fille, vers 1578, à Jean de Hoey, petit-fils de Lucas de Leyde, qui devint peintre

1. Les détails en ont été donnés par M. Babeau, *les Rois de France à Troyes*, p. 51-66, et par Boutiot, *Hist. de Troyes*, t. III, p. 572-583.

2. Assiér, *Arts et artistes*, p. 147; il donné sans aucune preuve la date de 1570.

3 Grosley, *Mém. hist.*, t. II, p. 322,

4. Rondot, *les Peintres du nom de Pothier*, p. 348, et Babeau, *Ninet de Lestin*, p. 89, note 3.

et valet de chambre du roi, et Edme de Hoey, son petit-fils sans doute, entre vers 1613 dans une famille troyenne par son mariage avec la sœur de Jacques de Lestin [1].

V

La légende de Dominique et son atelier.

Dominique était donc, au moment où il mourut, en possession de toute la gloire qu'il pouvait acquérir dans sa cité d'adoption. Mais un fait est à noter, et quiconque a suivi notre récit a dû le remarquer : si les raisons morales sont nombreuses qui nous permettent d'expliquer cette gloire et l'influence que le maître acquit sur l'école troyenne, au contraire infiniment petit est le nombre des ouvrages authentiques, exécutés à Troyes, qui les justifient l'une et l'autre. En réalité, en vingt ans et plus de résidence, non pas ininterrompue, à la vérité, mais évidemment fréquente, c'est un seul monument que nous pouvons citer, le jubé de Saint-Étienne, car on ne saurait s'arrêter aux maquettes préparées pour les entrées royales, et le tombeau de Joinville, nous l'avons vu, n'a que peu de rapports avec l'art troyen. Pourtant la situation de Dominique à Troyes dut s'appuyer sur des œuvres, et il ne lui suffit pas, quelque enthousiasme que l'Italie pût exciter et quelque prestige que lui eussent donné auprès de ses camarades ses décorations de Fontainebleau, d'être Italien, de venir des chantiers royaux et d'y avoir collaboré avec les plus illustres maîtres de son temps, pour conquérir tout l'art d'une ville aussi féconde en artistes, et pour le façonner à son image.

Il y a dans le silence des comptes quelque chose d'étrange, mais qui peut-être n'est pas tout à fait inexplicable. Bien des registres ont disparu et les contrats entre chapitres et artistes ont dû souvent, comme tant d'autres documents, servir d'enveloppes aux cartouches des volontaires de la Révolution. Ce n'est là pourtant qu'une cause accidentelle et l'on en peut trouver d'autres, qui sont sinon plus vraisemblables, du moins tirées des conditions de la production troyenne, au moment où Dominique s'installait dans la ville. Nous

1. Tous ces détails sur les descendants de Dominique sont empruntés à l'article cité de M. Babeau sur *Ninet de Lestin*, p. 89-90. — Deux filles de Marie de Hoey, fille de Dominique, épousèrent l'une Ambroise Dubois, l'autre Martin Fréminet, deux des peintres les plus connus de leur temps.

savons en effet que les chapitres et fabriques n'étaient pas seuls à prendre à cœur l'embellissement des églises. Sans doute c'était à eux qu'étaient forcément dévolus les ouvrages importants, et l'on comprend fort bien que, s'il s'agissait de construire un jubé, ce fût leur trésor qui en prît la charge; mais quand la dépense n'était pas trop considérable, qu'une fenêtre avait besoin d'un vitrail ou un autel de statues, bien souvent les fidèles, simples particuliers ou corporations, y pourvoyaient, et les chapitres ne se faisaient pas faute de les y inciter [1]. Les plus riches familles de la paroisse avaient d'ailleurs le plus souvent dans leur église des chapelles particulières qu'elles décoraient à leur gré, et le luxe qu'elles y étalaient était même parfois quelque peu déplacé. Or dans toutes ces commandes qu'on faisait aux artistes, — et elles furent particulièrement nombreuses à ce moment où la réforme naissante excitait la piété de ceux qu'elle ne convertissait pas, — les fabriques n'avaient pas à intervenir; leurs registres n'en portent pas la trace, et quand par hasard elle s'y trouve, c'est accidentellement et par simple allusion [2]. On peut concevoir, dans ces conditions, qu'un imagier ait pu produire beaucoup sans que son nom figure jamais dans les comptes officiels, et c'est ce qui doit expliquer sans doute leur silence à l'égard de Dominique, pendant tant d'années qu'il exerça son art à Troyes.

La renommée quasi légendaire qu'il garda dans la mémoire de ses concitoyens d'adoption irait au reste difficilement sans une certaine fécondité, car au XVIIIe siècle, alors que l'exacte connaissance de ses œuvres s'était effacée, la tradition populaire et l'imagination des archéologues se plaisaient encore à lui attribuer à peu près toutes les statues anonymes qui remplissaient les églises, et la seule concession que l'on faisait à la vraisemblance, c'était d'associer Gentil à Dominique et d'imaginer leur collaboration. Grosley, qui pourtant avait fait des recherches dans les archives, a exprimé cette conviction avec beaucoup de candeur : « Je donne, dit-il, d'après la tradition, à Dominique et à Gentil tous les morceaux qui n'ont point d'auteur certain [3] », et de fait, à eux deux, indistinctement, ils représentèrent longtemps aux yeux du public toute la sculpture troyenne depuis le

1. Voir plus haut, p. 264.
2. Pigeotte, *Cath. de Troyes*, p. 119 et 120, et plus loin, à propos d'une commande faite à Gentil par une confrérie.
3. *Mém. hist.*, t. II, p. 248.

second tiers du XVIe siècle jusqu'à Girardon [1]. Les savants modernes se sont moqués du bon Grosley, et en effet ils en ont quelque peu rabattu ; mais tous n'ont pu se résoudre à la sceptique ignorance qui convient; bien des attributions, que n'appuient ni un document ni le style des œuvres, ont trouvé grâce devant leur bonne volonté, et le Florentin, ainsi que son compagnon, sont arrivés à nous chargés encore d'un bagage qui est loin de leur appartenir tout entier [2].

Nous ne tenterons pas de le passer complètement en revue : ce serait prendre une peine inutile; il faut pourtant citer quelques exemples, fût-ce par une déférence exagérée pour de peu vénérables légendes. C'étaient à Saint-Étienne, les figures du portail; aux Cordeliers, une *Mater dolorosa* ; à Saint-Jean, un *Saint Bonaventure* et une *Pitié* ; à Saint-Pantaléon, un *Saint Pierre*, un *Saint Jean*, un *Saint Joseph*, un *Saint Sébastien* et le *Saint Jacques* ; aux Jacobins, des statues de la façade de la Bibliothèque, et au portail, un *Saint Pierre* et un *Saint Dominique*, « dont le manteau et la robe, dit Piganiol[3], semblaient emportés par le vent » ; à la cathédrale, un *Saint Pierre* encore et un *Saint Paul*, deux figures de femmes couchées sur un fronton, un *Saint Joseph*, une *Sainte Anne* et une *Pitié*. Hors de Troyes même, on trouva moyen de le faire travailler; il aurait sculpté à Ancy-le-Franc [4], à Saint-Mards-en-Othe [5], et le tympan du grand portail de Saint-Michel de Dijon [6] serait de sa main, ainsi que les fragments du retable de l'*Adoration des Bergers* du musée de Reims. A la vérité, parmi cette foule d'œuvres dont la paternité était bénévolement accordée à Dominique, quelques-unes paraissent en effet, nous le verrons, avoir été exécutées par lui ou par son atelier; d'autres, qui ont disparu, pouvaient fort bien, à en juger par la description, émaner aussi de son entourage immédiat; mais c'est en réalité au hasard que les attributions ont été faites, et la prudence exige qu'on n'en tienne pas compte.

1. Une liste prétendue de leurs œuvres, datant du XVIIe siècle, qu'a retrouvée M. Babeau et qu'il a publiée (*Dominique et Gentil*, *Ann. Aube*, 1876), est a cet egard un document très curieux.

2. Il va sans dire que M. Babeau, dans son excellente étude, a su se garder de ces attributions fantaisistes; il est le premier à avoir remis à peu près les choses au point.

3. Ouvr. cité, t. II, p. 189.

4. Babeau, *Dominique Florentin*, p. 129.

5. Babeau, *les Statues de Saint-Mards-en-Othe au XVIIIe siècle* (*Soc. des Beaux-Arts des Dép.*, 1890, p. 539).

6. L'hypothèse est attribuée à Courajod par André Arnoult (*Journal des Arts*, 2 oct. 1897).

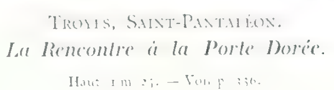
Comme il est invraisemblable pourtant que tout l'œuvre du maître ait péri, un essai de reconstitution peut être tenté; et de même que, en prenant le retable de Larrivour comme pierre de touche, nous avons pu grouper autour de lui des monuments de même style qui doivent être raisonnablement considérés comme sortis de la main de Juliot ou de son atelier, de même les figures authentiques du jubé de Saint-Étienne nous serviront pour Dominique. Seulement, nous devons l'avouer, notre moisson sera médiocrement riche : parmi les statues de la seconde moitié du XVI[e] siècle qui subsistent à Troyes, d'autant plus nombreuses que la Révolution, fort ennemie du gothique, s'est fait comme un scrupule de les respecter, bien peu peuvent être rapportées avec sûreté au Florentin, et encore, de celles même qui se rapprochent le plus de son style, plusieurs ne nous semblent être que des ouvrages de son atelier; son influence immédiate s'y fait sentir, et l'imitation directe de sa manière, mais non point son tour de main et l'incontestable supériorité de son talent. Du fait de nos recherches, le bagage particulier de Dominique ne sera donc malheureusement pas beaucoup augmenté; elles auront servi pourtant à déterminer plus nettement, croyons-nous, ce que fut son art, ce qu'il devint entre les mains de ses élèves, et ce qu'en firent, en se l'appropriant, les imagiers troyens qui vécurent de son imitation.

De toutes les statues troyennes anonymes, celle dont l'attribution à Dominique paraît le plus s'imposer, c'est le *Saint Jacques* de Saint-Pantaléon [1] (fig. 96). Il siège aujourd'hui en place d'honneur dans l'église, au premier pilier à droite en entrant, mais il y est un peu dépaysé et son geste paraît gauche : c'est qu'avant la Révolution il faisait partie d'un ensemble et était le morceau principal du retable de la chapelle Dorigny, la deuxième du bas-côté nord. La décoration entière existe encore, en assez mauvais état, il est vrai, et il paraîtrait logique de lui rendre sa statue; c'est, nous le savons, le vœu du curé, mais de longues années se passeront sans doute avant qu'il soit fait droit à une aussi simple requête [2]. A vrai dire, il ne nous paraît pas que les sculptures du retable soient de la même main que

1. Babeau, *Dominique Florentin*, p. 127, et *Dominique et Gentil* (*Ann. Aube*, 1876, p. 143). Rep. par Fichot, *Stat. mon.*, t. IV, p. 353, et dans l'article de M. Babeau dans l'*Annuaire de l'Aube*.

2. M. Fichot a donné (*Stat. mon. de l'Aube*, t. IV, pl. II) un dessin du retable tel qu'il était, avec la statue dans sa niche.





94 — Cliché Lancelot

TROYES, SAINT-PANTALÉON.
La Rencontre à la Porte Dorée.
Haut. 1 m 25. — Voir p. 336.



95 — Cliché Lancelot

TROYES, SAINT-PANTALÉON.
Saint Jean-Baptiste
Haut. 1 m 5 — Voir p. 3[illegible].



96 — Cliché des auteurs

TROYES, SAINT-PANTALÉON. *Saint Jacques.*
Haut. 1 m 35. — Voir p. 33[illegible].

le *Saint Jacques*, et dans leur classicisme un peu hésitant, avec une surcharge de guirlandes et d'ornements qui rappelle plutôt certaines architectures très évidemment troyennes, telles que le portail de Saint-André, nous les attribuerions à quelque élève [1]; mais la main du maître se sent dans le *Saint Jacques* et la statue ne peut guère être d'un autre que lui.

Ce qui frappe, d'abord, dans cette statue, c'est son caractère de « généralité ». Le visage est d'une régularité parfaite, sans aucun trait caractéristique qui attire et retienne l'attention ; il est beau, si l'on veut, d'une beauté un peu molle ; à peine un léger pli coupe le front, assez sensible seulement pour faire contraste avec le vague du regard et donner à l'expression une certaine langueur sentimentale [2]. De même l'attitude est aisée et gracieuse, mais aussi impersonnelle qu'il est possible, et l'on sent que, dans le geste comme dans la draperie, le sculpteur a soigneusement évité tout accent particulier, tout détail familier, excepté le grand chapeau de pèlerin qui pend dans le dos : ce qu'il a recherché avant tout c'est la noblesse et le « style ». Sans doute, les imagiers troyens ont fini par acquérir cette impersonnalité, mais elle ne leur était pas innée, et quand ils y sont arrivés, c'est en se guindant ou en imitant des modèles pour lesquels ils s'étaient enthousiasmés. Or nous la retrouvons ici si parfaitement naturelle, que l'idée d'aucun effort ni d'aucune copie ne saurait se présenter ; l'auteur a suivi ses tendances propres, et ces tendances-là, nous le savons, c'étaient celles de tout l'art italien d'alors. S'il y a de l'italien original dans le *Saint Jacques* — et les ornements même du livre qu'il tient à la main, ainsi que les petites figures nues brodées sur sa ceinture, en témoigneraient —, c'est Dominique seul qui l'y a pu mettre et il a ainsi imprimé sa marque à son œuvre.

Mais le caractère général n'est qu'un élément de preuve et il faut préciser les analogies. C'est d'abord la façon très particulière de traiter les cheveux, qui est la même dans le *Saint Jacques* et dans la *Charité* ;

1. Babeau, *Saint-Pantaléon*, p. 41. Nous comparerions volontiers ces sculptures à celles de la cheminée de l'hôtel Chapelaine (1541), aujourd'hui au musée de Troyes. Phot. par Lancelot. Cf. *Cat. du Musée de Troyes* (*Arch. mon.*), n° 594. Rep. dans Arnaud, *Voy. arch.*, et dans l'article sur le *Musée de Troyes* publié par M. Babeau dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1899). M. Babeau donne la date de 1547.

2. Grosley a prétendu (*Mém. hist.*, t. II, p. 322) que le *Saint Jacques* était le portrait de Dominique, mais c'est là évidemment une des nombreuses légendes qui couraient sur le maitre, et auxquelles on ne saurait donner aucune créance.

de même, les bras sont forts, avec des attaches vigoureuses, mais non point musclés encore à la façon des Hercules que l'on connaîtra plus tard. On doit noter aussi ces ornements géométriques, sortes d'applications en relief qui décorent la robe du saint à la ceinture, et que l'on retrouve chez Dominique, et chez lui seul, tant à Saint-Pantaléon qu'à Joinville. Ce sont enfin et surtout les draperies, semblables de tous points, d'esprit et de facture, à celles du maître florentin; il a gardé de ses traditions nationales l'art de laisser sentir sous l'étoffe la forme et le mouvement du corps, mais il ne se prive pas non plus de faire parade de son habileté, en tordant ses plis partout où il le peut et en les compliquant par endroits en des paquets chiffonnés à plaisir, et ce mélange curieux de raison et de tour de force, très particulier à Dominique, se retrouve, quoique à des degrés différents, dans la *Charité* comme dans les *Vertus* du tombeau du duc Claude.

Les deux *Saint Jean* de Saint-Pantaléon, l'un assis (fig. 95), l'autre debout[1], ont des liens d'étroite parenté avec le *Saint Jacques* et il est évident qu'ils en dérivent. Ce sont les mêmes tendances, sentimentalité et prétention au « grand style », et la même adresse de ciseau; si l'on entre dans le détail, le type est semblable et pareils l'attitude et le système des plis. Mais tous ces caractères, si aisés dans le *Saint Jacques* et dont nous avons remarqué la spontanéité, ont dans les *Saint Jean* quelque chose de forcé où l'exagération est manifeste. La généralisation est ici devenue banalité, et l'expression de ces visages souriants a une doucereuse insignifiance; la complication s'accentue, et les jambes, assez prétentieusement repliées déjà dans le *Saint Jacques*, se croisent, dans la statue debout notamment, jusqu'à rompre l'équilibre de la figure; les draperies aussi se chiffonnent davantage, de plus en plus contournées et molles. Faut-il donc admettre que Dominique ait à un moment forcé sa manière, et est-il permis d'imaginer, en fixant une sorte de chronologie de son œuvre, qu'il ait suivi dans son art la même évolution que l'art troyen lui-même et fini par exagérer ses propres formules? Peut-être; mais nous croirions plus volontiers que nous avons sous les yeux deux œuvres d'atelier, et

1. Ils sont tous deux photographiés par Lancelot. Le *Saint Jean* assis a été gravé par Fichot, *Stat. mon.*, t. IV, pl. VI.

cette hypothèse en expliquerait plus aisément les défauts : nous prendrions ainsi les propres élèves de Dominique sur le fait, et si eux-mêmes n'ont eu cure de s'en tenir aux leçons de modération, toute relative d'ailleurs, que leur donnait leur maître, on comprend d'autant mieux les écarts des imagiers livrés à leurs propres forces, et l'ardeur avec laquelle ils se lancèrent à la recherche désordonnée de l'effet à tout prix.

Doit-on attribuer à Dominique lui-même le *Saint Philippe* de Saint-Pantaléon (au-dessus du *Saint Jean* assis)? Son visage a une froideur toute classique et l'on dirait le reflet de quelque lointain prototype romain ; c'est bien vraisemblablement Dominique qui a introduit ce modèle dans l'art troyen, mais nous pourrions bien n'avoir ici, comme dans les deux précédentes figures, qu'une réplique plus ou moins directe de quelque ouvrage du Florentin aujourd'hui disparu, et dont les imitations, nous le verrons par la suite, ont été d'ailleurs assez nombreuses. L'attitude déclamatoire du saint et le vain chiffonnage de ses draperies semblent plutôt, en effet, indiquer un travail d'élève trop zélé. Peut-être en faut-il dire autant du *Pape*[1] placé à un pilier opposé. Sans doute, ce visage aux traits volontaires ne serait pas indigne du maître, et la largeur de la facture dénoncerait même une main italienne ; mais nous retrouvons dans la draperie une étrange exagération, et ce grand jet de plis transversaux au milieu du corps semble bien reproduit d'après celui que nous avons remarqué dans la *Charité*, seulement combien plus indiscret et plus décidément placé là dans le seul but d'attirer l'attention ! On sent le placage, la formule, et ce sont là des défauts d'imitateurs. Imitateur aussi, assurément, l'auteur du *Saint Joseph avec l'Enfant*[2], tout voisin ; on ne peut plus bien juger de ce groupe, car la tête du saint a été refaite, mais l'enfant a un faux air michelangesque qui ne peut lui venir que de l'atelier de Dominique, et c'est à la froideur banale et pompeuse de cette pose que devait fatalement aboutir la suppression par principe de tout détail familier et pittoresque[3].

La réunion dans une même église des quelques monuments qui nous restent de Dominique et de son atelier est sans doute un effet du

1. Phot. par Lancelot.
2. Phot. par Lancelot et gravé par Fichot, *Stat. mon.*, t. IV, pl. IV.
3. Peut-être serions-nous tentés d'ajouter à cette liste le *Saint André* de la façade de l'église du même nom près de Troyes ; mais nous ne le ferions que sous réserves, n'ayant pas eu la possibilité de l'examiner de près.

hasard, à moins qu'on ne doive l'attribuer au goût particulier du P. Germain, qui était curé au moment où l'église fut rouverte au culte, après la Révolution; c'est lui qui fit chercher ces statues au dépôt de Saint-Loup, où toutes les dépouilles des édifices religieux étaient entassées, et les ramena à Saint-Pantaléon, rendant ainsi aux archéologues futurs le très appréciable service de leur mettre à la fois sous les yeux l'œuvre à peu près complet du maître et de son atelier, et de leur faciliter les comparaisons. C'est à Saint-Pantaléon aussi qu'est le dernier morceau dont il nous reste à parler, la *Rencontre à la Porte dorée*[1] (fig. 94). Ici nous sommes presque sûrement en présence d'un travail d'élève; mais le groupe a ceci de particulier que tout en étant, et de beaucoup, le plus gauche des monuments que nous connaissions de l'atelier de Dominique, il est pourtant celui qui se rapproche le plus de la manière du maître. Il n'y a pas lieu d'insister sur les proportions des personnages, étrangement courts sur jambes, et sur la maladresse de certains morceaux, tels que les mains, qui sont de véritables moignons : le Florentin, certes, n'est personnellement pour rien dans une œuvre d'un dessin d'une exécution aussi négligés; mais son influence se sent partout, et, naturellement, tous ses procédés habituels sont exaspérés, parfois jusqu'à la caricature. La tête de sainte Anne, à la vérité, est exactement de sa façon et dérive directement de celles des deux statues du jubé de Saint-Étienne, élégante, mais sans expression; quant au saint Joachim, la fade correction de son visage nous montre à merveille d'où viennent ces « nobles têtes de vieillards » que nous rencontrerons si souvent par la suite. Mais où l'on se rend mieux compte de la déformation subie par les formules du maître, c'est dans l'attitude générale et le système des draperies; le déhanchement familier à Dominique, et qui est destiné à rompre la monotonie des lignes droites, est accentué au point que le saint, les genoux pliés, perd son aplomb et semble prêt à choir, et ces draperies que, pour réchauffer la froideur de ses généralisations, le maître se bornait à chiffonner par endroits, s'entortillent autour du corps comme au hasard, en lançant leurs pans contournés partout où une composition défectueuse a laissé un vide à boucher, partout où quelques jeux d'ombres semblent devoir faire bel effet. Il va sans dire qu'au milieu de toutes ces recherches de pure forme, le caractère

1. Phot. par Lancelot.

du sujet disparaît et que, sous prétexte de « grand style », il n'est plus question du drame intime, de cet élan des deux époux l'un vers l'autre, que Juliot, dans son bas-relief de Larrivour, avait encore su rendre avec un sérieux et un naturel presque gothiques.

L'attribution de ce groupe à l'atelier de Dominique soulève, nous le reconnaissons, quelques objections. A Saint-Étienne, où il se trouvait jadis, il était placé à un pilier voisin de la pierre tombale d'un certain chanoine Clément, mort en 1544; on en a conclu qu'il faisait partie du monument funéraire [1] et que par conséquent il était, ou à peu près, de l'année même où mourut ce personnage. Cette date de 1544 n'était pas pour embarrasser, quand on donnait par définition l'œuvre au maître lui-même : on ne s'inquiétait pas de voir un travail aussi évidemment postérieur à la *Charité* par l'exaspération de tous les caractères propres à cette statue, la précéder de cinq ou six ans. Mais en bonne logique, et si nous sommes, comme nous le croyons, en présence d'un simple ouvrage d'atelier, il est bien difficile d'admettre cette date, et sans doute faut-il reconnaître que la déduction tirée du voisinage du groupe et de la tombe, seul fondement de l'attribution, n'est pas telle qu'elle fasse taire tous les scrupules. Il s'agit évidemment encore d'une légende ou d'une erreur; on ne saurait imaginer en effet qu'en quatre années à peine de séjour à Troyes, Dominique ait pu façonner des élèves qui se fussent à ce point approprié ses procédés : quelque bien préparés qu'on les suppose à recevoir son enseignement, le temps eût été trop court pour arriver à une aussi complète dénationalisation. Y fussent-ils parvenus d'ailleurs, il n'en resterait pas moins que la *Rencontre*, avec son outrance de toutes les formules du Florentin, de celles notamment qu'il adopta dans les statues du jubé de Saint-Étienne, ne saurait être vraisemblablement que postérieure à ce monument.

Le nombre de statues que nous avons cru pouvoir attribuer raisonnablement à Dominique et à son atelier est bien petit, on le voit. Un peu d'imagination et de bonne volonté auraient certes permis d'allonger cette liste, mais nous n'avons voulu y mettre que des ouvrages dont la filiation avec ce que nous connaissons du Florentin nous

1. Grosley, *Éph. troy.*, t. II, p. 283 (note de Patris-Debreuil), et Arnaud, *Voy. arch.*, p. 38.

paraît certaine, et c'était sans doute le seul moyen de tirer de cette classification un enseignement profitable.

Pour ce qui est de Dominique lui-même, et plus particulièrement des ouvrages qu'il a exécutés à Troyes en dehors de la direction plus ou moins impérieuse du Primatice, il est fort aisé de comprendre la séduction qu'ils ont exercée sur les imagiers troyens. Dominique, nous l'avons vu, n'était pas un artiste de génie et, fût-il demeuré en Italie, il est possible que son nom ne fût guère plus connu aujourd'hui que celui de tant de sculpteurs de sa génération qui gravitèrent autour de Michel-Ange et se perdirent dans le rayonnement de la gloire du maître. Mais il avait précisément, et par le seul fait de son origine, certaines qualités propres à être goûtées des Troyens au milieu desquels il arrivait. Quelque détendu que fût le gothique dans la sculpture troyenne du commencement du XVI[e] siècle, il paraissait encore bien sec aux imagiers qu'avaient atteints les premières pénétrations italiennes, et nous avons assisté au début de leurs efforts pour l'assouplir et pour s'émanciper. Le Florentin parut, et cette extraordinaire souplesse de ciseau, qui est si caractéristique de tout l'art de la décadence italienne, émerveilla d'abord nos gens, qui n'avaient jamais rien imaginé de tel; une singulière facilité s'y joignait, le don d'improvisation qu'eurent à un si haut degré tous les décorateurs venus en France à l'appel de François I[er], et du coup, les rêves les plus audacieux qu'avaient pu caresser dans leurs ateliers les premiers italianisants de Troyes, se trouvaient réalisés : Dominique sembla envoyé tout exprès pour adoucir ce qui restait de rudesse dans leur art en train de se rénover, et les imagiers se mirent à son école.

Le Florentin possédait encore une autre des qualités auxquelles tendait l'art troyen de transition, à savoir le mouvement. La recherche du mouvement a été générale en Italie dans la suite de Michel-Ange, et, comme tous les sculpteurs de sa génération, Dominique avait appris le secret des déhanchements élégants et des équilibres ingénieusement factices ; il savait aussi habiller ses figures de draperies contournées avec grâce et dont les chiffonnages rompaient l'austère froideur des lignes droites, pour le plus grand plaisir d'yeux épris de curieuses sinuosités et d'agitations raffinées. L'immuable stabilité des vierges ou des saintes gothiques et la rigide logique de leurs draperies avaient lassé les imagiers troyens, épris des modèles

italiens entr'aperçus, et ennuyés de ce qu'ils sentaient de trop rude dans les œuvres de leurs prédécesseurs ; ils ne pouvaient pas accueillir sans enthousiasme celui qui leur apportait le sûr moyen de rompre avec cette raideur dorénavant démodée, et les procédés qui les mettaient en mesure de donner à leurs figures et à leurs draperies une animation dès longtemps souhaitée.

Mais ce que l'art de Dominique avait surtout pour ravir nos imagiers, c'était son « grand style ». A la vérité, nous reconnaissons aujourd'hui qu'un morceau comme la *Sainte Marthe* est d'un style autrement grand que n'importe laquelle des œuvres du Florentin; mais sans doute la génération à laquelle il avait affaire n'était plus capable de sentir l'admirable sérieux et la noblesse toute religieuse de tels monuments, et ce qu'il lui fallait c'était des effets plus facilement accessibles et plus immédiatement frappants. Or ceux-là, l'Italie de la décadence n'était pas embarrassée de les fournir, et n'importe lequel de ses artistes en connaissait la formule. Le « grand style » consistait avant tout dans une sorte de noblesse de convention : non point qu'on se préoccupât de dégager des sujets représentés ce qu'ils pouvaient contenir en eux-mêmes de grandeur; il s'agissait bien plutôt d'un idéalisme factice, né avec le culte de l'antiquité romaine et la renaissance du classicisme. Un tel art ne pouvait s'accommoder du naturel et de la simplicité, qui paraissaient bas, et au détail familier, au trait pittoresque et caractéristique, se substitua fatalement une généralisation d'un goût « plus relevé ». Dominique avait manifesté dans le *Saint Jacques* à quel point il était capable de ces généralisations; mais, réduit à cela, le « grand style » eût été d'une froideur extrême; aussi avait-il eu soin de le réchauffer selon des recettes qui ne pouvaient manquer de lui être familières. Ses contemporains, pour animer leurs grandes machines, haussaient volontiers le ton, et, pour obtenir leur effet, avaient recours à l'exagération des sentiments : chez eux, la grâce devenait mièvrerie, la tendresse, sentimentalité, la puissance, déclamation; les mêmes moyens lui furent bons et, non content de contourner attitudes et draperies, il s'abandonna, lui aussi, à la recherche de l'effet dramatique. A la vérité c'est une affectation dont il n'avait nul besoin, et son chef-d'œuvre demeure cette *Charité*, dont le sentiment est très juste; mais, dans ce que nous connaissons de lui, elle est à peu près seule de son espèce, et la *Foi*, son pendant, témoigne par son geste

inutilement passionné du goût du Florentin pour ces beautés de convention.

Et sans doute, ce ne sont pas celles que les Troyens estimèrent le moins dans son œuvre, car dorénavant la recherche de l'effet et les généralisations du « grand style » devinrent leur plus ardente préoccupation. Ils avaient dès longtemps renoncé à la simplicité gothique, et les infiltrations d'italianisme les avaient mis à même de profiter des leçons du maître ; séduits par son prestige, par son habileté, par la nouveauté de ses procédés, ils s'abandonnèrent à son nfluence et il n'y eut bientôt plus à Troyes d'autre art que celui de Dominique. Chacun l'imita, et peu à peu l'ancienne tradition troyenne se réduisit proprement à rien. Le moment n'est pas venu de rechercher si cette exclusive domination du Florentin fut profitable à nos imagiers; l'examen de leurs ouvrages nous permettra seul de trancher la question : il faut noter pourtant que les qualités qu'ils goûtèrent particulièrement en Dominique n'étaient pas de celles qui peuvent vivifier un art. Ce qui les séduisit, ce sont les recettes ingénieuses et les formules chères à la décadence italienne, dont le maître fit à vrai dire un emploi parfois bien charmant; mais les recettes et les formules sont dangereuses, et, à en trop user, le risque est grand de perdre de vue la nature et de se laisser gagner par la pure convention. C'est ce dont les Troyens ne s'avisèrent point, et d'un bond, dans le premier feu de leur enthousiasme, ils poussèrent les choses à l'extrême. L'atelier du Florentin, celui qui travaillait sous les propres yeux du maître, fut le premier, nous le savons, à en exagérer les procédés : ceux que son goût, assez sûr et raisonnable après tout, n'était plus là pour contenir se livrèrent à tous les excès et, étudier leur art, c'est en vérité étudier la déformation et l'outrance de son style.

CHAPITRE IV

LES IMAGIERS DE LA SUITE DE DOMINIQUE

Fécondité de l'école au milieu du XVIe siècle. — Petit nombre des imagiers dont le nom ait survécu. — Domination de l'art de Dominique. — Rareté des résistances.

Imagiers et peintres revenant de Fontainebleau : les Juliot, Charles Colin, Nicolas Dauge, Thiénot Blampignon, Jehan Rousseau, Edme Huot, François Dauge, etc.

François Gentil. — Obscurité de son œuvre. — Ses origines. — Ses œuvres d'après les comptes : premiers travaux. — L'entrée de Henri II. — Supériorité de Gentil sur les imagiers contemporains. — Travaux à Saint-Nicolas : le portail sud. — L'autel de Saint-Jean-au-Marché. — Menus ouvrages. — L'entrée de Charles IX. — L'entrée du duc de Guise. — Le *Trépassement de la Vierge* à la cathédrale. — Mort de Gentil. — Ses portraits.

Prétendue collaboration avec Dominique. — La légende de Gentil. — Œuvres attribuées : la *Salière* de Guy de Mergey; les *Christs* de Saint-Nicolas et de Langres; les *Saints Crépin et Crépinien* de Saint-Pantaléon. — Un seul ouvrage authentique : les *Prophètes* du portail sud de Saint-Nicolas. — Caractère de ces statues; impossibilité de les prendre comme pierre de touche. — Situation de Gentil dans la « suite de Dominique ».

I

Maîtres divers.

Au moment où l'exode d'une colonie d'imagiers troyens à Fontainebleau et l'arrivée de Dominique Florentin à Troyes ouvrent une nouvelle période de l'histoire de l'art dans la Champagne méridionale, la plupart des ateliers étaient en pleine activité. Nous savons combien féconde avait été leur production durant les premières années du siècle et quelle fabrique de sculpture avait été véritablement la ville pendant près de quarante ans : cette fabrique ne paraissait point, aux

environs de 1540, prête à restreindre ses efforts et, grâce à la richesse accumulée par la bourgeoisie et à son goût du luxe, grâce à la recrudescence du sentiment religieux suscité chez les catholiques par la réforme, grâce aussi peut-être à l'entraînement des modes nouvelles, jamais, peut-on dire, plus grande quantité d'images n'avait été jetée sur le marché troyen et absorbée par lui. Les statues qui nous restent de cette époque se comptent par centaines et peuplent les églises de la région. Il semblerait donc qu'en regard de ces œuvres si nombreuses que nous étudierons, nous pussions mettre beaucoup de noms d'imagiers; les ouvriers ont dû être légion, occupés à tailler ces figures. Et pourtant force nous est d'avouer une certaine pénurie, et de reconnaître que l'abondance des renseignements n'a pas tout à fait rempli notre attente.

Les chercheurs locaux, ces excellents érudits qui ont exploré les archives de Troyes, s'étaient mis au travail avec ardeur et, pour le commencement du siècle, ils ont publié toute une série de comptes dont les articles nous ont permis de tracer l'histoire des premières périodes de notre école de sculpture. Il semble cependant que pour l'époque où nous en sommes arrivés leurs recherches aient été moins heureuses. Est-ce que leur zèle s'était ralenti? Nous ne le pensons pas, car, il y a peu d'années encore, le goût naturel de la plupart des amateurs de Troyes les portait davantage vers l'art italianisant, et nous ne sommes pas assurés que, même aujourd'hui, tous donnent à la sculpture des derniers temps gothiques le tribut d'admiration qui lui est dû; ce sont donc les contemporains de Dominique qu'on aurait étudiés avec le plus d'intérêt, comme on a fait, et fait très bien, Dominique lui-même. Est-ce que les documents sont muets? Il est possible, et les imagiers d'alors peuvent, comme nous l'avons pensé pour le Florentin, avoir travaillé beaucoup plus pour les particuliers, dont les livres de comptes ont été perdus, que pour les fabriques dont les vœux étaient remplis et qui n'avaient plus que d'insignifiants travaux d'entretien à noter sur leurs registres. Quoi qu'il en soit, les lacunes sont nombreuses, et assez rares les noms qui nous sont parvenus. Assurément nous devons le regretter, car il eût été intéressant de faire la série complète des imagiers troyens; pourtant il y a des ignorances qui nous eussent paru plus fâcheuses, et, s'il était des noms qui pussent être négligés, c'étaient bien ceux des contemporains de Dominique. En réalité, après l'arrivée du Florentin, l'école n'a

bientôt plus, à de rares exceptions près, d'autre ambition que de se conformer aux modes italiennes et de copier Dominique. Dans cette lutte pour l'imitation, toute originalité finit par disparaître; tout est absorbé dans l'art du maître, qui seul survit. A quoi bon s'inquiéter alors des noms de tous ces ouvriers quasi impersonnels et dont aucune œuvre certaine n'est d'ailleurs venue jusqu'à nous? Ceux qui nous ont été conservés suffisent sans doute, et la perte des autres peut être acceptée de bonne grâce et sans trop de peine.

A vrai dire, de toute la génération d'imagiers qui a succédé à celle de Jacques Juliot et de Christophe Molu, il n'y en a qu'un dont le nom ait vraiment survécu, c'est François Gentil. Était-il l'homme de génie que Grosley vit en lui et ne faut-il pas rabattre quelque chose des éloges que lui donna le trop crédule historien? Nous examinerons le point un peu plus tard; toutefois il n'est pas douteux qu'il ait été de son temps un personnage considérable : les documents citent un assez grand nombre d'œuvres de lui, et s'ils lui font la part moins belle que la légende, il demeure encore un artiste avec lequel il faut compter. Mais en dehors de lui, en dehors de Juliot aussi, qui, on le sait, continuait à diriger son puissant atelier, ce sont uniquement des ouvriers que les comptes nous présentent, et dont aucun n'a atteint la situation qu'avaient eue jadis un Jacques Bachot, un Nicolas Haslin ou un Jean Gailde. Certes, ils étaient adroits, et même ils l'étaient plus que leurs prédécesseurs; mais l'adresse manuelle n'est pas tout, et, à la cultiver presque uniquement sous l'influence de Dominique et dans le sens que les Italiens d'alors l'entendaient, ils finirent par faire de la sculpture un simple métier, sans mettre d'eux-mêmes dans leurs œuvres plus que ne font les praticiens. Toute inspiration individuelle disparut et bientôt toutes les sculptures troyennes, ou à peu près, se ressemblèrent entre elles, également habiles, mais également impersonnelles, et où l'imagination et le sentiment n'avaient plus aucune part.

Y eut-il d'abord des résistances, et le vieux fonds troyen refusa-t-il, chez quelques-uns, de se laisser envahir? Cela est vraisemblable; nous savons que Jacques Juliot travailla concurremment avec Dominique, entamé par l'italianisme sans doute, mais non pas tout de suite absorbé, et son atelier était un centre important, l'un des plus importants certainement qui aient jamais existé à Troyes. D'autres aussi durent demeurer attachés à leurs traditions, ne fût-ce que les

hommes âgés qui n'étaient plus à même de changer leurs procédés et leurs tendances; quand nous étudierons les monuments de cette période, nous trouverons parfois, en effet, sous la pénétration italienne, des survivances manifestes de l'art antérieur. Les limites que nous avons tracées aux différentes périodes, ne sont, nous l'avons dit souvent, que des points de repère, et la réalité empiète naturellement sur les bornes où nous avons dû essayer de l'enfermer. Malheureusement les noms des récalcitrants ne peuvent être discernés entre ceux des autres; parmi ceux que nous possédons pour cette dernière période, aucun, croyons-nous ne peut être mis sûrement sur une œuvre quelconque, et comme la plupart du temps les comptes sont d'un laconisme tel qu'à peine ils nous signalent la nature de l'ouvrage et le salaire, ils ne nous permettent même pas de formuler une seule hypothèse. Nous en éprouvons quelque ennui, et il nous eût été agréable de sauver de l'oubli ces amis de la vieille tradition française; c'eût été peut-être leur rendre une tardive justice, car leur temps ne dut pas être bien tendre à ces arriérés. Il faut reconnaître pourtant, à voir ce qui nous reste d'eux, que leur bonne volonté a été supérieure à leur génie et que leurs œuvres n'imposent pas une réhabilitation posthume; eux aussi, en somme, n'ont été que des ouvriers, et s'ils ont subi à un moindre degré l'action des modes nouvelles, ce n'est peut-être pas toujours de propos délibéré.

Sans donc nous embarrasser des différences de tendances impossibles à préciser aujourd'hui, passons en revue, du mieux que le mutisme des documents nous le permettra, les imagiers de notre troisième génération, contemporains de Dominique et de la transformation définitive de l'art troyen. Plusieurs nous sont connus déjà, car nous les avons rencontrés à Fontainebleau; nourris de l'italianisme des chantiers royaux, ils ont dû être parmi les plus ardents propagateurs de l'évangile nouveau dans leur patrie, et, jeunes gens pour la plupart quand ils travaillaient sous les ordres de Rosso ou du Primatice, ils ont pu, de longues années durant, collaborer avec le Florentin à l'initiation de leurs concitoyens. Seulement notre mauvaise fortune veut que la trace de ces imagiers soit bien difficile à suivre dans leur ville natale; tandis que nous avons des renseignements assez précis sur certains peintres, sur Jacques Ier Cochin et Nicolas II Blampignon et sur la dynastie des Pothier, les sculpteurs, eux, dispa-

raissent presque tous. Pour les Juliot, nous devons admettre qu'ils sont rentrés dans l'atelier familial et, à ce titre, nous nous sommes déjà occupés d'eux; mais les autres, ceux qui travaillaient aux « ouvrages de stucq » de la grande galerie et aux préparatifs de l'entrée de Charles-Quint, les documents troyens ne nous les rendent pas. Le seul qui, de retour à Troyes, y fasse quelque figure, c'est ce Charles Colin, qualifié « jeune peintre » à Fontainebleau, aux appointements mensuels de 6 livres (107 fr. 40 environ)[1] et qui d'ailleurs est bel et bien un imagier : en 1548, il prend part aux décorations pour l'entrée de Henri II, assez mince personnage encore, puisqu'il n'a qu'un salaire quotidien de 7 sous 6 deniers (environ 7 francs); mais en 1564, lors de l'entrée de Charles IX, il n'est chargé de rien moins, outre la réparation et appropriation de deux effigies pour le marché au blé[2], que de l'exécution en bois du modèle d'orfèvrerie que la ville devait offrir au roi. Cette pièce figurait la *Justice*, la *Force* et la *Prudence*, avec le roi entre elles; et comme l'orfèvre ne fut pas prêt à temps, c'est le modèle même de Colin qui, soigneusement doré et peint, fut présenté au souverain[3].

Ce sont les mêmes comptes des deux entrées royales réglées par le Florentin qui nous donnent les noms de la plupart des autres imagiers que nous connaissons, et ces brèves mentions sont souvent les seules que nous ayons d'eux et de leurs œuvres. En 1548 [4], autour de Gentil, qui paraît avoir été le principal collaborateur du « superintendant », ce sont Nicolas Dauge qui, avec René Sénequin et Thiénot Blampignon, raccoutrent le *Cheval de Pegasus*, Nicolas Dauge gagnant 12 sous 6 deniers (environ 12 francs) et Thiénot Blampignon seulement 7 sous 6 deniers (environ 7 francs); ce sont Jehan Rousseau, avec un salaire de 8 sous (environ 7 fr. 60), Edme Huot, Michel Blampignon, Robert Bonamy qui reçoivent 50 sous (47 fr. 50), ce dernier « pour avoir taillé deux chappiteaux pour la porte de triomphe de l'Étape au vin ». Mais tous ces gens n'étaient que d'assez petits compagnons, si l'on compare leurs salaires avec ceux d'un Dominique, payé 30 sous

1. Babeau, *Dom. Flor.*, p. 131.
2. Rondot, *les Peintres de Troyes du XVI[e] siècle*, p. 163.
3. Le « portrait » en avait été donné par Nicolas Pothier. C'est, dit le compte, « un parc faict en triangle auquel il y a trois portaulx, ausquelz sont posez les vertus de Justice, Prudence et Force; et au milieu du dict est posée l'effigie du roy Charles ». Babeau, *les Rois de France à Troyes*, p. 62 du tirage à part.
4. La plupart des détails qui suivent sont extraits de Babeau, *les Rois de France à Troyes*, pp. 45 et 46.

(environ 28 fr. 50) par jour, et même d'un Gentil, qui en avait 15 (environ 14 fr. 25) ; et ce que nous pouvons savoir, en dehors de ces travaux, de quelques-uns d'entre eux, n'est pas pour nous en donner une beaucoup plus haute idée. Thiénot Blampignon n'est connu que pour avoir besogné aux menuiseries de la table d'autel pour le calvaire de Saint-Nicolas [1] et pour avoir quitté la ville en 1552, au moment d'une des premières émigrations pour cause de religion; il y rentrait d'ailleurs peu après et mourait vers 1554-56 [2]. Bonamy ne figure sur les registres que comme l'auteur du « portrait » d'une colonne en bois que tailla en 1546-7 le huchier Jean Berny [3], ce qui nous le représenterait plutôt comme un ornemaniste que comme un véritable imagier. Quant à Jehan Rousseau, les comptes ne mentionnent aucune œuvre de sculpture de lui, mais il y a tout lieu de croire qu'il faut l'identifier avec le maçon de ce nom qui commença en 1550 le portail de la Madeleine sur le cimetière : c'est celui-là, nous l'avons déjà vu, qui, médiocrement respectueux des ouvrages de ses devanciers, martela les ornements gothiques de l'ancienne porte pour les remplacer par un décor de sa façon [4]. Ce détail est curieux, car il tend à montrer quels étaient à l'égard de l'ancien art troyen les sentiments des compagnons que Dominique animait de son esprit.

En 1564 [5], quelques-uns des imagiers qui avaient travaillé aux préparatifs de l'entrée de Henri II se retrouvent occupés à celle de Charles IX; tel Edme Huot, monté quelque peu en grade, puisqu'il touche cette fois 10 sous (environ 5 fr. 40) [6] au lieu de 7 sous 6 deniers; c'est aussi un certain François Dauge, un parent sans doute de Nicolas [7], qui aide Dominique à dresser avec le charpentier Jean Peschat « le deviz des échaffaulx, figures et autres singularités ». Gentil est toujours à son poste, avec 25 sous (environ 13 fr. 50) au lieu de 15, mais son aide de camp paraît être cette fois Genet Collet; ce Collet n'était plus un jeune homme, puisque nous l'avons rencontré dès 1531 [8] et avons mentionné ses travaux à Saint-Nicolas

1. Jaquot, *Artistes troyens* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1869, p. 286).
2. Rondot, *les Peintres de Troyes du XVI*e *siècle*, p. 166.
3. Assier, *Arts et artistes*, p. 153.
4. Assier, *Comptes de la Madeleine*, p. 33, et Fichot, *Stat. mon.*, t. III, p. 190.
5. Babeau, *les Rois à Troyes*, p. 52, et *Dom. Flor.*, p. 119.
6. Nous rappelons que, conformément au système de M. Pigeotte, nous donnons au sou, à partir de 1550 environ, la valeur de 54 centimes, la livre valant 12 francs.
7. M. Rondot cite un troisième Dauge, Marc, tailleur et peintre, entre 1548 et 1556 aurait été fils de Nicolas. (*Les Peintres de Troyes du XVI*e *siècle*, p. 164.)
8. Voir plus haut, p. 177.

entre 1533 et 1536, aussi son salaire est-il de 12 sous (environ 6 fr. 40) par jour; pourtant il ne devait pas être un bien grand maître, et, à en juger par le chiffre de ses impositions qui nous a été conservé, il n'avait pas fait fortune : en 1548, il payait 26 sous (environ 24 fr. 70) et seulement 20 (environ 19 francs) en 1552; qu'est-ce là, en regard des 12 livres (215 fr.) de Dominique et des 18 (environ 322 fr.) de Juliot le jeune? En dehors de ces noms, nous ne voyons guère à citer que deux imagiers, Jean Gendret, dont on ne sait rien, sinon qu'en 1546 il vivait dans la maison de feu Balthazar Godon, verrier, devant le cimetière Notre-Dame [1], et un certain Chabouilley, qui aurait, au dire de Courtalon, taillé en 1561 l'autel et le tabernacle de Saint-Nicolas [2]. Notons encore, à l'extrême fin du siècle, Nicolas Bigot, qui sculpta un *Saint Lambert* pour Saint-Jean et répara « le bras de Dieu » au calvaire de Saint-Nicolas, et un certain Louis Goussin qui travaillait en 1592-4 au maître-autel de Saint-Pantaléon [3]. C'est là, on le voit, une médiocre moisson de noms et de renseignements, si l'on songe à la quantité de sculpture qui fut exécutée à Troyes à ce moment. Mais peut-être bien la liste pourrait-elle s'allonger, voire être complète, sans devenir beaucoup plus intéressante : on peut croire que dans toute cette génération d'imagiers, un seul, à côté de Dominique, comptait véritablement, et c'est d'ailleurs le seul dont Troyes ait conservé la mémoire, François Gentil, qu'elle se plaît aujourd'hui encore à honorer comme le plus illustre de ses sculpteurs, et à mettre presque au rang du Florentin lui-même.

II

François Gentil.

Y a-t-il lieu de ratifier ce jugement et de le tenir pour définitivement acquis? Nous sommes singulièrement embarrassés pour répondre à cette question. A en croire Grosley, le cas n'est pas douteux : Gentil est non seulement l'émule de Dominique, mais aussi son collaborateur constant; tout ce qui s'est fait de beau à Troyes au milieu du

1. Assier, *Arts et artistes*, p. 146.
2. Courtalon, *Top. troy.*, t. II, p. 336, et Jaquot, *Artistes troyens* (*Soc. acad. Aube*, 1869, p. 227). Un Chabouillet fils est mentionné en 1666-1667 (Assier, *Arts et artistes*, p. 150).
3. Assier, *Arts et artistes*, p. 150.

XVIe siècle est sorti de leurs mains, et il n'y a pas à distinguer entre eux : ce sont deux génies égaux [1]. Mais Grosley est sujet à caution; ses jugements sont d'ordinaire appuyés sur des faits médiocrement certains, et, à le serrer d'un peu près, nous soupçonnons fort qu'il eût été assez empêché de dire les raisons exactes de son admiration. En réalité, le bon Grosley n'était guère plus avancé que nous en ce qui concerne Gentil, et, s'il avait été scrupuleux, il aurait avoué qu'il n'en connaissait pas une œuvre authentique, en dehors de celles que lui attribuait la tradition. Or nous savons ce que vaut la tradition en matière d'attributions.

A la vérité, nous sommes pourtant un peu moins ignorants que lui. Aujourd'hui les archives nous ont fourni des documents grâce auxquels nous pouvons reconstituer une partie de la carrière de l'artiste; nous possédons plusieurs comptes de payement signés de sa main et les registres des paroisses font assez souvent mention des commandes qui lui ont été faites; il en est quelques-unes qui sont importantes et nous prouvent qu'il occupait un rang très distingué parmi les imagiers ses concitoyens, le premier certainement après Dominique. Seulement, cette fois encore, les monuments auxquels correspondent les articles de comptes ont péri ou nous sont devenus méconnaissables; ceux qu'on a tenté d'identifier sont aussi incertains que ceux dont le gratifiait la légende, quand ils n'appartiennent pas certainement à autrui et, faute d'une pierre de touche, comme les statues du jubé de Saint-Étienne nous en ont été une pour essayer de reconstituer une œuvre à l'atelier du Florentin, nous ne pouvons même pas nous hasarder à des hypothèses. Un monument toutefois, qui est passé jusqu'ici inaperçu, nous paraît authentique, comme nous tenterons de le démontrer, autant du moins qu'on peut le faire en pareille matière; malheureusement il est peu caractéristique et ne saurait nous permettre aucune comparaison bien fructueuse. Tout ce que l'on en peut déduire, et il faut reconnaître que la conclusion a sa valeur, c'est que Gentil, pas plus qu'aucun de ses contemporains, Juliot excepté, n'avait échappé à l'influence de Dominique et que c'est à lui qu'il dut pour la plus grande partie la forme et le fond de son art.

Et cela n'est pas pour étonner. François Gentil, en effet, devait être

1. *Mém. hist.*, t. II, p. 248. Voir plus haut, p. 330.

un peu plus jeune que Dominique, car si c'est vers 1540 que les noms de l'un et de l'autre paraissent pour la première fois sur les registres, nous voyons le Troyen survivre de près de vingt ans; il était de cette génération qui, formée dans sa première jeunesse par les maîtres de la période de transition, bercée de tout ce qui se disait de l'Italie, ne put qu'accueillir avec enthousiasme le premier représentant authentique de l'italianisme qui venait à elle, et le prendre pour le plus parfait modèle d'un art vers lequel allaient dès lors toutes ses aspirations. Il n'avait d'ailleurs point travaillé à Fontainebleau, et aucune comparaison avec d'autres ouvrages du style nouveau ne pouvait atténuer son admiration : sa prise de possession par Dominique se comprend donc à merveille. C'est au reste dans un modeste atelier de Troyes qu'il fit son apprentissage, s'il est vrai que son père fut cet Edme Gentil, peintre et verrier, natif, dit-on, des Riceys (au sud de Bar-sur-Seine), qui, entre 1520 et 1522, peignait des clefs de voûte, des feuillages et des écussons à la cathédrale [1]; peut-être François eut-il un frère et un camarade en Jacques Gentil, peintre qui travailla vers 1533 [2], mais tout cela est fort incertain, car les Gentil étaient nombreux à Troyes, et l'on en trouve un boursier en 1499 [3], un autre charretier en 1530 [4], dont il aurait pu tout aussi bien être tenu pour le fils, si l'on ne savait combien, à ce moment, le père transmettait volontiers son état à ses enfants [5].

A vrai dire, on ne peut nier que tout ce qui a été écrit généralement sur la vie de Gentil tient beaucoup plus du roman que de la réalité. Pour les uns, il aurait voyagé en Italie, ce qui est médiocrement vraisemblable, étant donné ce que nous savons des habitudes des ateliers troyens du XVIe siècle [6]. Pour un autre, il aurait mené une existence singulièrement dissipée, ne travaillant « qu'autant qu'il avait besoin d'argent pour boire et jouer à la boule »; mais comme

1. « Payé à Edme Gentilz, peintre, pour la peinture des deux clefs, ensemble le feuillage et escussons entaillés pour les deux voltes de la chapelle Droyn, esquelles clefs sont les armes du révérend père en Dieu monseigneur de Troyes et Droyn de la Marche. Par marché paié... x l. (Lebrun-Dalbanne, *les Bas-reliefs de Saint-Jean-au-Marché*, p. 56, et Assier, *Arts et artistes*, p. 100 et 148. Rondot, *Peintres du XVIe siècle*, p. 152.)

2. Rondot, *ibid.*, p. 158.

3. D'Arbois de Jubainville et André, *Archives de l'Aube*, série G, t. II, p. 133.

4. Assier, *Arts et artistes*, p. 153, note 2.

5. D'autres Gentil se rencontrent : Jacques, mort avant 1549, qui avait été barbier et avait épousé une Tharonot, de la famille des peintres de ce nom sans doute (D'Arbois de Jubainville, *ibid.*, p. 163); Pierre et François, qui vivaient en 1621 et 1703, apothicaires l'un et l'autre. (D'Arbois de Jubainville et André, *ibid.*, pp. 130, 134 et 137.)

6. Assier, *Arts et artistes*, p. 148.

celui-là, un nommé Pourvoyeur, maître de pension à Troyes au xviii[e] siècle, le fait mourir à la fin du xvii[e], Grosley lui-même, qui eut connaissance du mémoire, fut mis en défiance : il fallait vraiment pour cela que la fantaisie passât les bornes ordinaires [1]. Un autre, enfin, affirme que sa veuve serait devenue la femme de Dominique [2], opinion que justifie malaisément l'antériorité certaine de la mort du prétendu nouveau conjoint. Un seul point est incontestable, c'est que nous sommes fort mal informés sur la biographie de Gentil, et que même, antérieurement à 1540 environ, nous en ignorons tout; à dater de ce moment, seulement, les comptes nous fournissent quelques lumières et nous avons enfin des renseignements précis.

Pour la période comprise entre 1540 et 1548, il ne semble pas que des travaux de grande importance aient été confiés à Gentil, ou du moins nous en avons perdu la trace. C'est, entre octobre 1539 et 1541, la commande par la « Confrérie de la Conception Notre-Dame » de « la façon » de deux images destinées à Saint-Jean-au-Marché [3]; on y a voulu voir, il est vrai, la *Visitation* qui est encore aujourd'hui dans l'église (fig. 54), mais, même si des considérations de style ne s'opposaient absolument à assigner à ce beau groupe, tout gothique encore, une date aussi avancée, le prix de 4 livres 10 sous (81 francs environ) que le morceau fut payé prouve bien qu'il ne s'agit point de celui-là. C'est le salaire d'un jeune homme pour une œuvre peu considérable. Le nom de l'artiste disparaît jusqu'en 1546-7, où nous le trouvons inspectant, avec Jacques Rigolet et Robert Bonamy, le travail du huchier Jean Berny, « une colonne de bois, avec chapiteau, cornier et pied d'estal [4] » : ce n'était pas encore là une mission de confiance, non plus que celle qui lui fut donnée en 1548 de faire pour 20 sous (19 francs environ) quelques réparations à des statues de l'église Saint-Jean [5]. Il n'en était pas de même, certes, de la commande dont parle le chanoine Breyer, à l'année 1547, de deux statues de Saint Simon et de

1. Il s'agit d'une lettre de ce Pourvoyeur, communiquée à l'académicien Lévêque de la Ravallière, que M. Guiffrey a publiée avec les commentaires qu'elle mérite dans les *Nouvelles archives de l'art français*, t. IV, 1876, p. 126-140.

2. Babeau, *Du Buisson-Aubenay, Voyage d'un archéologue dans le sud-ouest de la Champagne en* 1646 (*Ann. Aube*, 1886), p. 33.

3. « Payé pour deux ymages, pour la façon, lesques ymages sont pour la confrairie de la Conception Notre-Dame, à François Gentil.... iiii l. x s. » Lebrun-Dalbanne, *les Bas-reliefs de Saint-Jean*, p. 68. (Extrait d'un manuel de dépense de l'église.)

4. Assier, *Arts et artistes*, p. 153.

5. « Payé à François Gentilz, le 8[e] jour de juillet 1548, pour avoir réparé les meins de Dieu au batesme et la mein de saint Jehan-Bathiste, avec un pourtraict pour faire un reliquaire... xx s. » (19 francs). Lebrun-Dalbanne, *ibid.*, p. 69.

Saint Jude pour le portail de la cathédrale : seulement, quelque précis que soit le fait et quelque autorité qu'ait cet auteur, nous nous défions trop des attributions du XVIII[e] siècle pour lui donner pleine créance [1], et il nous faut arriver aux préparatifs de l'entrée de Henri II en 1548, pour trouver des preuves certaines de la situation très honorable qu'occupait dès lors Gentil parmi les imagiers de la ville.

C'est Dominique qui, comme il est dit au traité passé par lui avec l'échevinage, conduisit la « besogne des affaires et triomphes » de l'entrée; il ordonna tout, dirigea tout, mais immédiatement à côté de lui et en quelque façon comme son lieutenant, c'est Gentil que nous voyons figurer. La distance qui les sépare est grande, sans doute, et tandis que le Florentin touche 30 sous (28 fr. 50 environ) par jour, Gentil n'en reçoit que 15 (14 fr. 25 environ); mais il est très au-dessus de ses confrères troyens qui sont payés 12 sous (11 fr. 30 environ), 10 (environ 9 fr. 50), 8 (7 fr. 60 environ) et 7 sous 6 deniers (7 francs environ), et c'est lui, semble-t-il, qui préside à leur travail. Ce travail, au reste, n'a rien de particulièrement relevé; quelque luxe qu'on ait déployé, tout ne pouvait être fait de neuf et il eût été dommage de laisser pourrir à jamais dans des hangars les beaux accessoires, les « singularités » des entrées précédentes : ce sont eux que Gentil et ses aides furent chargés de raccoutrer, l'*Hector*, dont Gentil sculpte la tête, un *Atlas*, tiré sans doute d'un vieux Samson qui avait servi jadis et dont les progrès de l'humanisme exigeaient la métamorphose, et le *Cheval de Pegasus*. Il rend aussi une seconde jeunesse aux statues quelque peu disloquées de la porte du Beffroy; mais un morceau plus intéressant lui est demandé, le modèle en bois de la pièce d'orfèvrerie destinée à être offerte à la reine, et ici il put se mesurer avec Dominique, chargé du présent pour le roi. Dominique fut le mieux payé, 9 livres tournois (soit environ 161 fr. 10), alors que Gentil ne touchait que 110 sous tournois (104 fr. 50) et il n'y a pas lieu de s'en étonner, car le Florentin était le maître et nous savons qu'il ne laissait point péricliter ses intérêts; il faut ajouter d'ailleurs que Gentil fit le modèle d'après un portrait peint par Nicolas Pothier. En tout cela, il ne paraît pas qu'il ait eu à se mettre en grands frais d'imagination : c'était plutôt une besogne matérielle qu'on lui demandait, mais quelle qu'elle fût, elle lui donnait l'occa-

1. Lebrun-Dalbanne, *ibid.*, p. 69.

sion de paraître ce qu'il était réellement, très supérieur aux autres imagiers ses concitoyens [1].

Cette supériorité devait être reconnue et l'on ne saurait douter que Gentil ne fût dès lors un des imagiers les plus occupés de Troyes. En effet le rôle des impositions, qui a été conservé précisément pour cette année 1548, nous apprend que deux seulement de ses confrères étaient taxés plus que lui, et qu'il payait 60 sous (57 fr. environ), alors que Dominique était taxé 100 (95 fr. environ); c'est, on le voit, à peu près la proportion de leurs salaires journaliers; mais si l'on compare la cote de Gentil avec celle des autres imagiers, elle se relève singulièrement en sa faveur, puisque Genet Collet, qui, nous l'avons vu, était un des bons ouvriers d'alors, ne payait que 26 sous (24 fr. 70 environ). Quatre ans après, il est vrai, en 1552, tout cela est changé et tandis que Dominique paye superbement ses 12 livres (144 fr. environ), Gentil tombe à 25 sous (13 fr. 50 environ), gardant d'ailleurs l'avantage sur Genet Collet et sur le vieux Christophe Molu, taxés 20 sous (10 fr. 80 environ) et 16 sous (8 fr. 65 environ). Cette diminution, nous l'avouons, nous demeure incompréhensible, car si les grands travaux dont Dominique avait été chargé dans l'intervalle, au jubé de Saint-Étienne et à Joinville, expliquent qu'il ait été augmenté, on ne voit pas pourquoi il n'en aurait pas été de même pour Gentil, qui entre alors, lui aussi, dans sa période de plus grande activité [2].

1. Tous les détails sur le rôle de Gentil lors de l'entrée de Henri II se trouvent dans Babeau, *Dominique Florentin*, p. 115-118, et *les Rois de France à Troyes*, p. 45 et 46. Voici les textes qui s'y rapportent :

« A Francoys Gentilz, la somme de quarante-cinq solz tournois pour trois jours qu'il a vacqué aus ditz ouvrages, qui est faict de quinze sols tournois pour chacun jour et pour ce ici... xv s. t. (14 fr. 25 environ) ». (Babeau, *Dom. Flor.*, p. 117, note 2.)

« A Françoys Gentilz pour avoir fait deux esles à l'ange de l'Annonciade du Belfroy, ung sceptre, un main, le roulyau dud. ange et racoustrer les dois de Hector de Troyes qui estoient rompus, la somme de xxx s. t. (28 l. 50 env.) Babeau, *Rois de France*, p. 46, note 1.

« (7 mai 1348.) A Nicolas Pothier, painctre, v s. t. (4 fr. 75 environ), pour ung portraict par luy faict du présent que l'on entend faire à la Royne. » (Rondot, *Les peintres du nom de Pothier*, p. 344.)

« Est ordonné à hon. homme Jehan le Tartrier, commis au payement des affaires de l'entrée du Roy et de la Reyne, payer à François Gentilz, tailleur d'ymaiges, demeurant à Troyes, la somme de cent dix solz t. (104 fr. 50 environ), d'accord fait avec luy pour une modelle de boys estoffé du présent et don que l'on doit faire en argent à la Reyne, à sa nouvelle et joyeuse entrée à Troyes... Fait en la chambre de l'échevinage, ce iij[e] jour de l'an mil v[c]lviij. » (Babeau, *Dom. Flor.*, p. 117, note 6.)

« A Gérard Verrey et Nicolas Pothier, peintres, 7 l. 10 s. (134 fr. 80 environ) pour avoir painct et dorey d'or et d'argent la modelle du present que l'on entend faire à la Reyne. » (Babeau, *Dom. Flor.*, p. 118, note 2.)

2. Ces cotes sont données par Babeau, *Dom. Flor.*, p. 115, notes 2 et 3, et p. 116

C'est à Saint-Nicolas surtout qu'il est occupé, et on l'y voit, dès 1550, faire un *Saint Yves*[1]; en 1551, il taille, moyennant 35 sols (18 fr. 90 environ), deux anges pour mettre au-dessus du ciboire, ce qui ne devait pas être un morceau bien considérable[2]; mais deux ans après, en 1553, il termine la décoration du grand portail méridional de l'église, où il sculpte le crucifix et toutes les autres images[3]. C'est là, semble-t-il, un de ses ouvrages principaux : il ne lui fut pas payé moins de 48 livres (576 fr. environ), et l'on peut croire que ces statues contribuèrent pour leur part à la réputation de l'œuvre tant célébrée de Jean Faulchot. Quelques années se passent sans que nous puissions suivre sa trace, puis nous le retrouvons en 1559 travaillant pour la fabrique de Saint-Jean qui avait encouragé ses modestes débuts; mais ce n'est plus cette fois de 4 livres 10 sous qu'il s'agit, et cela pour un groupe de deux statues : on ne lui commande rien moins que l'image du patron de l'église, saint Jean l'Évangéliste lui-même[4], pour être érigée sur le grand autel, au lieu et place de l'ancien saint, « lequel était cheu et froissé... par la faute des escureurs ». La statue lui fut payée 16 livres (192 fr. environ) et c'était là encore un bon prix; aussi bien devait-elle faire son effet, car lorsque Girardon remplaça le vieil autel par un monument de sa façon, il la conserva et l'encastra au milieu de ses œuvres. L'honneur n'était certes pas banal, mais il montre bien à quel point Gentil s'était abandonné aux modes italiennes, puisque sa sculpture ne détonait pas au milieu des grandes machines religieuses du XVII[e] siècle. Le *Saint Jean* disparut à la Révolution.

Gentil, même parvenu à l'apogée de sa réputation, ne dédaignait

1. Jaquot, *Artistes troyens*, p. 267.

2. « Payé à François Gentil, ymager, pour avoir faict deux anges apposés au-dessus du Cyboire de ladicte église... xxxv s. » (18 fr. 90 environ.) Lebrun-Dalbanne, *les Bas-reliefs de Saint-Jean*, p. 70, et Jaquot, *ibid.*, p. 267.

3. Année 1553. « François le Gentil a la somme de 48 livres (576 fr.) pour le crucifix et les autres images qui sont sur le portail de l'église. Fr. le Gentil a encore 20 sous (10 fr. 80 environ) pour les quatre figures qui se trouvent dans le bassin au-dessous du crucifix à la grande porte de Saint-Nicolas. » (Jaquot, *ibid.*, p. 267.)

4. « Mémoire que nous avons marchandé à François Gentilz, tailleur d'ymages, de faire une image de saint Jehan l'évangéliste, pour mettre sur le grant autel au lieu de celuy qui estoit, lequel estoit cheu et froissé dès le moys de juing 1559, et par la faute des escureurs dont y doit avoir la somme de seize livres tournois (192 fr. environ) pour tout ladite ymage et l'autre pied d'icelluy. » (Lebrun-Dalbanne, *les Bas-reliefs de Saint-Jean*, p. 70.) La mention suivante doit se rapporter à un acompte : « Payé à François Gentils, tailleur dymaiges, pour avoir faict ung ymaige de S. Jehan levangeliste, pour mettre sur le grant autel... v l. » (60 fr. environ.) (Assier, *Comptes de Saint-Jean*, p. 30.)

pas les plus minces besognes ; en 1563, il consentait à faire une de ces statues, de ces statuettes plutôt, qui, aujourd'hui encore, ornent le devant des vieilles maisons troyennes : c'était *Sainte Madeleine* pour un certain M. Datis, et en même temps il allait jusqu'à retailler l'image qui était au-dessus de la grande porte[1] ; ses honoraires furent de 70 sols (37 fr. 80). Mais d'autres travaux l'attendaient bientôt, car, dès les derniers mois de l'année, l'on s'empressait aux préparatifs de la nouvelle entrée royale, celle de Charles IX ; cette fois encore, il fut le bras droit du superintendant, Dominique, et occupé d'ailleurs à des travaux lui permettant de faire un peu mieux valoir son imagination que les simples raccoutrages de l'entrée de Henri II.

C'est à lui et à « ses hommes », parmi lesquels son fils, que fut confiée l'exécution de plusieurs des figures allégoriques dont on ornait les échaffauds et les arcs de triomphe[2]. Un *Saint Louis* avec deux *Vertus* lui échut, pour lesquels il reçut 4 livres tournois (48 fr. environ) et surtout une grande décoration destinée au marché au blé, où l'on voyait la *France victorieuse* entre deux figures couchées, le roi *Charlemagne*, puis *Honneur* et *Foy*, le tout, moyennant 50 livres tournois (600 fr. environ). Il ne s'agissait pas naturellement de statues véritables, et les têtes et les mains seules étaient sculptées ; mais les draperies, fort riches parfois, en taffetas, en satin de Bruges ou en bougran, les accessoires, attributs « et aultres mistères » exigeaient des soins considérables ; il y fallait un habile homme et l'on conçoit les prix relativement élevés que ces élégants mannequins étaient payés. Il ne semble pas d'ailleurs que les commissaires préposés aux comptes fussent gens à gaspiller l'argent de la ville ; on les surprend même sur le fait de diverses chicanes assez mesquines. Gentil prétendait qu'ils devaient 50 sols (27 fr. environ) à son serviteur « pour certaines jornées » : ils profitent de la signature du contrat d'exécution de la *France victorieuse* pour englober les 50 sols litigieux dans le prix d'ensemble. Mais il y a mieux, et, tout comme à un simple maçon, ils lui retiennent une partie de ses honoraires pour les demi-journées qu'il lui arrive de manquer, tenant d'ailleurs la main à ce

1. 1563. « Payé à François Gentilz, tailleur d'images, demeurant à Troyes, pour avoir fait de son métier de tailleur, une image de la Madeleine estant en la muraille devant la maison de M. Datis, et avoir retaillé l'ymage de devant la grande porte... LXX s. » (37 fr. 80 environ.) (Lebrun-Dalbanne, *ibid.*, p. 70 et note 5.)

2. Il fit aussi, en compagnie de Dominique, les guirlandes et bouquets qui décorèrent les bateaux du roi le jour de la fête nautique.

que les contrats soient rigoureusement exécutés et mettant soigneusement au compte de l'imagier toutes les ruptures qui pourraient se produire « en asséant les effigies ». De ces petites vexations il ne faut rien conclure contre Gentil; sa situation demeurait la plus favorisée et il était payé 25 sous (13 fr. 50 environ) par jour, quand les autres n'en recevaient que 12 (6 fr. 50 environ) et 10 (5 fr. 40 environ). Au reste, Dominique lui-même n'avait pas échappé à ces ennuis et si, dans son engagement, il avait pris certaines précautions, peut-être n'était-ce pas tout à fait à tort[1].

1. M. Babeau, dans ses *Rois de France à Troyes*, a fort bien indiqué, pp. 52 et 53, la part de Gentil dans ces préparatifs. Voici les documents tirés des archives de Troyes, et demeurés inédits jusqu'ici, qui y sont relatifs :

« Le lundi XIX jour de décembre Francoys Gentilz, ymageur, et son filz sont venuz besongner pour l'entrée du Roy nostre sire.... la porte du belfroy, et doibvent gaigner par jour XXV solz (13 fr. 50 environ) pour luy et sondit filz. »

Signé : « FRANÇOYS GENTILZ ET SON FILZ. »

« Receu par moy soubsigné de Blaise de Sailly pour et en déduction de mes journées la somme de douze livres dix soulz tournois (149 fr. 40 environ). Faict le dernier jour de décembre l'an 1563. »

Signé : « F. GENTILZ. »

« Item plus receu le XI jour de janvier dudit de Sailly pour la parpaye de XV journées, à XXV solz (13 fr. 65 environ) par jour, dont la dernière n'a esté entière, dont... rabaiz dessus ladicte somme de VI l. t. (72 fr. environ). »

Signé : « F. GENTILZ. »

Somme toutte. XXX lt. II s. t. » (*Archives de Troyes*, AA, cart. 42, liasse 2e.)

« Il a été convenu et marchandé à Me Françoys Gentilz, tailleur d'ymages demeurant à Troyes de faire et parfaire de son estat les effigies et figures assavoir de la France victorieuse et deux aultres figures couchées pour estre mises et posées au portal triomphal du marché de bled; achever et parfaire les figures ja par luy comancées, l'une représentant le Roy Charlemagne et les deux aultres Honneur et Foy; toutes icelles figures rendre bien faites et parfaites et vestues selon le mistère auquel elles sont adaptées; moyennant lesquelles choses faites et parfaites, comme dit est, sera payé audit Gentilz la somme de cinquante livres tournois (600 fr. environ), et parmy laquelle l'on est quitte de la somme de cinquante solz (27 fr. environ) ou autre plus grande somme par luy prétendue pour certaines jornées qu'il disoit estre deues à son serviteur. Et outre et sera tenu ledit Me Françoys Gentilz de conduire, poser et asseoir lesdites figures et effigies ès lieux et places esquelles elles sont ordonnées estre assizes sans aulcun sallaire en luy livrant et fornissant les engins, charpentiers, chevaulx et charrois aux despens de la ville. Et le cas advenant que, en conduisant et asseant les dictes effigies, il advenoit quelque rupture ès dictes effigies, le dit Gentilz sera tenu les réparer et restaurer. Et sur la présente convention sera payé comtant audit Gentilz la somme de dix livres tournois; et le surplus ly sera payé selon et au feur qui besongnera.

Fait et accordé avec ledit Me Françoys Gentils le dernier jour de janvier l'an mil cinq cens soixante troys (*v. s*) par nobles hommes Loys Guerin et Jehan Mauroy commissaires et superintendans des ouvrages ordonnez estre faictz pour la joyeuse entrée du Roy nostre sire. »

Signé : « L. GUÉRIN, LECLERC, GENTILZ. »

(*Archives de Troyes*, fonds 55, p. no 72.)

« Du XXIe jour du moys d'apvril l'an mil VcLXIIII, par messrs les maire et eschevins de la ville de Troyes.

« A esté ordonné à noble homme Robert Largentier, recepveur ordinaire de ladicte ville, payer à François Gentilz, ymager audit Troyes, la somme de quatre livres tournois (48 fr. environ) pour avoyr faict, faict porter et poser les effigies de sainct Loys, accom-

A dater de ce moment, Gentil est le seul imagier de réputation qui demeure à Troyes : peu après l'entrée de Charles IX, Dominique est allé travailler à Saint-Denis, puis il meurt, et Jacques Juliot a disparu sans doute depuis quelque temps déjà. Gentil doit donc avoir hérité d'une partie des travaux des deux maîtres, et l'on peut croire qu'il a dû être dès lors plus occupé que jamais : pourtant il nous échappe de nouveau pendant plusieurs années et ce n'est qu'en 1571 que nous le retrouvons, à l'occasion des fêtes de la joyeuse entrée du duc de Guise, gouverneur de la province. Il y fut employé avec son fils, mais tandis que le jeune homme était payé 15 sols seulement (8 fr. 10 environ) « pour ses peines et sallaires d'avoir aydé a mettre et poser les armoyries aux... festons et chappeaulx de triomphe »[1], le père recevait la commande du modèle de la « nave » d'orfèvrerie qui devait être offerte au prince. Il avait déjà fait, on s'en souvient, celui du présent destiné à la reine, lors de la réception de Henri II ; cette fois cependant sa situation n'était plus la même et, au lieu des 110 sols de 1548, on lui donnait 7 livres 10 sols, presque autant qu'à Dominique, qui avait reçu jadis 9 livres pour le modèle du présent pour le roi[2].

pagnées de deux vertus, icelles vestyr, faict les sceptre, balance, main, balance (*sic*), compas et altres mistères; et oultre pour journées qu'il a vacqué luy et ses hommes a l'emparement des basteaulx faictz sur la rivière de Trévoys pour le plaisir du Roy, de marché faict avec luy; et ce pour toutes choses quelconques pour les ouvrages cy dessus. Et en rapportant la présente avec quictance, sera audit Largentier icelle somme de IIII l. t. allouée en ses comptes. Fait en la chambre de l'eschevinage dudit Troyes les an et jour que dessus.

Signé : « LECLERC. »

« Je François Ganter (*sic*) confesse avir receu ce qui est contenu cy desus, la somme de IIII l. t. (48 fr. environ), et dont je me tiens pour contans. Tesmois mon saint manuel, l'an et jour que dessus.

Signé : « F. GENTILZ. »

(*Archives de Troyes*, AA, cart. 42ᵉ, liasse 2ᵉ.)

« A Françoys Gentilz, tailleur d'ymages, la somme de cinquante livres tournois (600 fr. environ) de marché et accord faict avec luy par Loys Guérin et Jehan Mauroy, commissaires superintendentz des ouvrages ordonnez estre faictz pour ladicte entrée, pour avoyr faict les effigies et figures de la France victorieuse, aultres figures et aultres ouvrages de son mestier, selon et ainsi qu'il est contenu oudict marché, comme par icelluy appert portant quictance, pour ce L. l. t. »

(K. 9, fol. 26, vᵒ.)

« A Françoys Gentilz, ymager, la somme de quatre livres tournois (48 fr. environ) pour avoyr faict porter et poser sur l'arc triumphal les effigies du Roy sainct Loys accompagné des deux Vertus et icelles vestir, avec aultres œuvres faictes par ledit Gentilz contenues et déclarées en l'ordonnance de mesdictz seigneurs avec quictance pour ce ladicte somme de IIII l. t. »

(K. 9, fol. 31 vᵒ.)

1. Babeau, *Les Rois de France*, p. 71.

2. Voici le texte des deux pièces relatives à ce payement (*Archives de Troyes*, AA, 42ᵉ carton, 2ᵉ liasse) :

« Monsieur le Recepveur payera à Françoys Gentil, ymager, la somme de sept livres

A la même époque (1571-72), nous le voyons exécuter, pour les bâtons du dais de la cathédrale, quatre petites images qui furent dorées par Jacques II Passot[1]; ce devait être un travail de fort peu d'importance, mais cette mention est intéressante, car si les bâtons de Saint-Pierre ont disparu, il en existe encore dans des églises de village un grand nombre très analogues sans doute[2], et il est curieux de voir un personnage tel que Gentil s'occuper d'aussi menus objets. Nous savons en vérité qu'aucune besogne ne paraissait à nos imagiers gothiques inférieure à leur talent; mais on aurait pu croire qu'avec le goût italien, les préjugés sur l'éminente dignité des artistes comparés aux artisans avaient pénétré à Troyes : il paraît qu'il n'en était rien et que la modestie traditionnelle n'avait point encore abandonné Gentil. Il vaquait d'ailleurs à d'autres travaux, et la même année 1572, il faisait pour Saint-Jean un *Crucifix* qui lui était payé 6 livres[3] (72 fr. environ).

La dernière œuvre de Gentil dont les comptes fassent mention et qui dut être l'une de ses plus considérables, est le *Trépassement de la Vierge*, un bas-relief, car le mot *tableau* ne saurait point avoir ici d'autre sens, exécuté pour la cathédrale en 1579. Le plus grand soin fut pris pour sa perfection; au sculpteur fut adjoint le maître maçon Girard Faulchot, chargé sans doute de dessiner les architectures; Jacques II Passot, un des bons peintres d'alors, eut à le « bien et duement peindre en façon d'albâtre... [et] enrichir de fin azur » et à y faire aussi des volets ornés d'histoires « en huilles et de couleur », et il reçut pour sa peine et ses débours 120 livres tournois (1 440 fr. environ), somme importante, même en tenant compte du

dix soulz tournois (90 fr. environ) pour avoir faict et taillié la modelle de la nave de present faict à Monseigneur de Guyse à sa joyeuse et novelle entrée en ceste ville de Troyes.

Signé : « J. Belin. »

Au dos : « Receu par moy, Françoys Gentil, ymageulx, par les mains de Monsieur le Recepveur le Maistre (?) ladicte somme de sept livres dix solz tournois (90 fr. environ), dont suis quictant. Faict ce v^{e} décembre mil v^{c}lxxi

Signé : « Gantilz (*sic*). »

La « nave », on le sait, fut ciselée à Paris par l'orfèvre Mathurin Fèvre.

1. Lalore, *Inventaires des principales églises de Troyes*, t. I, p. ccxxii.

2. M. Fichot en a reproduit quelques-uns dans sa *Stat. mon. de l'Aube*, notamment t. II, p. 527.

3. Assier, *Comptes de Saint-Jean*, p. 31. Lebrun-Dalbanne (*Bas-reliefs de Saint-Jean*, p. 71) cite ainsi ce reçu signé de Gentil avec force paraphes et embellissements, en date du 8 juin 1572 :

« Payé à Me François Gentil pour ung crucifix qu'il a faict, qui est au-dessus de l'eau benoistier neuf, attenant du pilier où est adossée la cloison du chœur, de marché fait avec lui, la somme de six livres tournois. »

haut prix de l'or et des matériaux employés. Gentil pour sa part eut 24 livres (288 fr. environ) : c'est encore le salaire le plus élevé que nous lui ayons vu recevoir, car en 1553, quand il toucha 48 livres (576 fr.) de la fabrique de Saint-Nicolas, il s'agissait de la décoration de tout un portail. Ce *Trépassement* devait être son ouvrage capital, et c'est pourquoi l'on s'est plu à Troyes à le croire encore subsistant et à l'identifier avec le bas-relief qui appartenait à M. Julien Gréau (fig. 79) : malheureusement c'est là une hypothèse à laquelle il faut renoncer. La pièce de M. Gréau [1], nous l'avons vu, est un ouvrage de l'atelier de Juliot, et, loin de pouvoir être datée de 1579, elle doit être reculée à 1560 ou 1555 [2]. Toutefois, s'il nous faut sans doute abandonner l'espoir de jamais retrouver l'œuvre même de Gentil [3], peut-être est-il permis de croire qu'on s'en peut faire aujourd'hui encore quelque idée. Le *Trépassement de la Vierge* a été un des thèmes familiers aux sculpteurs de la dernière époque de l'art troyen; dans diverses églises ce sujet se rencontre, inégal de facture, mais presque toujours composé de la même façon et comme d'après un même modèle. Ne serait-il pas séduisant d'imaginer que ce modèle a été précisément le bas-relief de Gentil et que le souvenir de son œuvre perdue survivrait dans des répliques, qui parfois pourraient, celle de Bar-sur-Seine entre autres, ne pas être trop inférieures à l'original?

Le retable de la cathédrale est la dernière œuvre de Gentil dont nous ayons gardé la trace; peu d'années après, il mourait, car, tandis que Catherine Bernard est encore désignée comme sa femme, le 13 mai 1581, dans un acte de baptême des registres de la paroisse Saint-Remy, deux ans après, en 1583, elle se trouve portée comme veuve dans le rôle des impôts de la ville [4]. A quel âge disparaissait-il? il est malaisé de le savoir exactement, son acte de baptême étant

1. Phot. par Lancelot.
2. Voir plus haut, p. 246.
3. Voici les deux textes, tirés des registres de Saint-Pierre, qui se rapportent au *Trépassement* :

« Payé pour récompense du tableau du trépassement de Notre-Dame à maistre François Gentil, tailleur d'images, et Girard Faulchot, maître-maçon, la somme de huit escus nouveaulx à vingt-quatre livres xxiiii l. » (288 fr. environ.)

« Marchandé à Jacques Passot de bien et duement peindre en façon d'albastre le tableau du trépassement de Notre-Dame, icelluy enrichir de fin aur et les ventaulx en dedans peints en huilles et de couleur selon les histoires qu'on donnera et au dehors de noir et blanc en huille, et le tout rendre dedans la my aoust, la somme de quarante escus nouveaulx à la somme de six vingt livres tournois. » (1 440 francs environ.) (Lebrun-Dalbanne, *ibid.*, p. 76; Rondot, *Peintres du XVI[e] siècle*, p. 169-70.)

4. Babeau, *Dominique et Gentil*, p. 145.

perdu; mais si, dès 1540, il gagnait déjà largement sa vie, si en 1563 il avait un fils capable de l'aider dans son travail, il devait avoir au moins soixante ans vers 1582, et sans doute mourut-il plein de jours. Il mourait d'ailleurs dans l'aisance, car sa veuve était encore taxée 13 sols tournois (7 fr. environ), autant que plus d'un des sculpteurs dont le nom nous est parvenu. Sa réputation enfin était assez grande pour que son image figurât plus tard à Troyes dans ces collections de portraits historiques si goûtées du XVIe et du XVIIe siècle. On la voyait, paraît-il, au château de Rumilly-lez-Vaudes, et c'était, disait-on, le sculpteur qui l'aurait peinte lui-même; le tableau périt dans un incendie et il n'en subsista qu'une copie au pastel, d'un nommé Sorin, perdue aujourd'hui[1] elle aussi. A la vérité, un portrait de Gentil a été donné par un descendant de l'artiste, M. Gentil Jacob, de Villenauxe, au musée de Troyes[2]; mais il ne faudrait peut-être pas attribuer à cette peinture une trop grande valeur iconographique : les traits du visage pourraient bien être aussi fantaisistes que la date de décès (1588) mentionnée dans l'inscription, et nous savons du reste que le souci de l'exacte ressemblance n'était pas ce qui préoccupait les amateurs d'autrefois dans ces copies de copies que, sous prétexte de portraits de personnages célèbres, ils faisaient exécuter à peu de frais pour leurs cabinets.

C'est là tout ce que les documents nous apprennent sur Gentil; mais la légende ne pouvait assurément se contenter de si peu; elle s'empara de son œuvre, fit de l'artiste le collaborateur habituel de Dominique et, suivant l'aveu même de Grosley, elle leur attribua « tous les morceaux qui n'avaient point d'auteur certain ». Or c'était, ou à peu près, la totalité de la sculpture troyenne, et il suffit à une statue de ne plus trop sentir son gothique, pour trouver, grâce aux deux maîtres, une paternité commode et honorable. La réputation de Gentil ne s'en trouva pas mal et celle dont il paraît avoir joui de son vivant en fut considérablement augmentée ; mais il faut bien reconnaître aujourd'hui que cette collaboration ne repose sur aucun fait certain, et qu'en dehors des entrées royales, où Gentil

1. Grosley, *Mém. hist.*, t. II, p. 332.

2. N° 190 du catalogue de 1886. Il porte comme inscription : *François Gentil, sculpteur, est décédé en l'anne* 1588. Ce tableau doit être rapproché d'un dessin signé « Gilet fecit 1634, *Trecis* », qui est conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale (Ne, 31. rés.).

travailla, comme tous les imagiers troyens, à côté et sous les ordres du Florentin, on ne peut pas citer un seul cas où leurs deux noms puissent s'accoler sûrement à un même ouvrage[1]. Jusqu'à ces dernières années exception devait être faite, semblait-il, pour le jubé de Saint-Étienne : Grosley déclarait avoir eu le contrat en main et son témoignage pouvait n'être pas suspect. Or il a suffi que le texte fût publié pour qu'on prît le bonhomme en flagrant délit d'inexactitude : s'il a vu le contrat, il l'a mal lu, car le nom de Gentil, nous le savons, n'y est pas prononcé et c'est Favereau seul qui est nommé avec Dominique. L'expérience était concluante, il n'y avait pas besoin de la pousser plus loin et, faute de preuves, la légende de la collaboration pouvait être tenue pour détruite[2].

Le bon sens seul suffisait à détruire celle qui attribue à Gentil la merveilleuse fécondité que nous savons ; malheureusement ce n'est pas là une qualité fréquente en archéologie et, tout en raillant Grosley, et Courtalon son imitateur, la plupart des historiens se sont bornés à en répéter et à en propager les erreurs. Quelques-uns y ont ajouté et, en prétendant faire un départ entre Dominique et Gentil, ils ont encore embrouillé la question. Il serait fastidieux sans doute de faire la liste de tous les ouvrages qui, à Troyes ou aux environs, ont pu être donnés à notre imagier ; en réalité, toutes ces attributions sont de pure imagination, et même celles pour lesquelles la tradition est plus précise ne sauraient, en conscience, être acceptées. C'est ainsi que l'on nous conte l'aventure de Gentil, qui, ayant à se plaindre de Guy de Mergey, chanoine de Saint-Pierre, n'imagina pas de plus piquante vengeance que d'en tailler la tête dans un morceau de chêne et d'en faire une salière passablement grotesque. Le récit est plaisant et semble s'accorder avec le caractère goguenard que l'on prête d'ordinaire aux Champenois ; il n'a qu'un tort, à savoir d'être apocryphe : la salière existe encore, et loin d'être de Gentil, voire de 1570, comme on l'a dit, c'est un ouvrage des premières années du XVI[e] siècle[3]. L'exemple est topique et

1. C'est sans doute par suite de cette tendance à rapprocher perpétuellement Gentil et Dominique, qu'on a voulu attribuer au sculpteur troyen certaines gravures de l'école de Fontainebleau, signées F. G. Dans son intéressant travail sur *Dominique Florentin et les burinistes*, déjà cité, M. Herbet a voulu justifier cette hypothèse. Nous devons avouer que ses arguments ne nous ont point convaincus, et nous nous associons aux réserves exprimées sur ce point par M. Babeau (*Chronique des Arts*, n° du 16 décembre 1899).

2. Babeau, *Dominique et Gentil*, p. 140.

3. Grosley, *Ephémérides* de 1762, et Vallet de Viriville, *Magasin pittoresque* de 1842;

97 — Cliché des auteurs

Troyes, Saint-Nicolas. *David.*

Pet. nat. — Voir p. 61.



98 — Cliché Lancelot

Troyes, Saint-Nicolas. *Christ.*

Haut. 2 m. 10. — Voir p. 61.



99 — Cliché des auteurs

Troyes, Saint-Nicolas. *Isaïe.*

Pet. nat. — Voir p. 61.

montre quel fond il faut faire sur ces attributions, dignes des histoires débitées par les guides italiens devant leurs monuments célèbres.

De même à propos des deux *Christ* de Saint-Nicolas, on nous raconte une historiette tout à fait édifiante : Gentil avait achevé le *Christ à la colonne* (fig. 98), et vraisemblablement il n'en était pas mécontent, quand « un artiste italien qui passait à Troyes » lui fit observer certaines imperfections dans les jambes ; au désespoir, l'imagier saisit une hache qui se trouvait à portée et il allait détruire son œuvre, quand on l'arrêta : il réfléchit, et pour se venger, fit le *Christ ressuscité*, « sur les proportions duquel la critique la plus clairvoyante ne put mordre[1] ». L'anecdote est généralement admise ; mais bien que nous n'ayons aucun moyen de la contrôler, il n'y a pas lieu sans doute de la prendre plus au sérieux que celle de la salière. Pour qu'elle eût quelque valeur, il faudrait que le style des deux monuments la pût corroborer ; or, dans l'ignorance absolue où nous demeurons des caractéristiques de Gentil, nous sommes forcés de nous abstenir, à leur propos, même d'une hypothèse. Certes dans ces deux bellâtres on sent l'influence de Dominique qu'a dû subir notre imagier, et l'une et l'autre tête ont même des rapports de parenté avec le *Saint Jacques* de Saint-Pantaléon ; avec l'exubérance de leurs proportions anatomiques et leur surabondance de vie physique[2], elles sentent leur décadence italienne, dérivant évidemment de cette école de Michel-Ange[3], dont nous avons déjà noté des traces chez le Florentin. Aussi, qu'elles soient contemporaines de Gentil, nous y souscrivons volontiers. Mais nous ne pouvons aller plus loin, surtout si nous songeons que le *Christ* de Saint-Martin de Langres, si parfaite-

p. 8. Mergey était mort en 1543 et un fragment de sa pierre tombale subsiste encore à la cathédrale. La salière, qui paraît avoir fait partie de la collection de Grosley, passa ensuite chez M. Brunet-Denon, neveu du baron Denon, à la vente duquel, en 1845, elle fut acquise par M. Delessert; elle fut vendue 131 francs. Elle appartient aujourd'hui à M. le marquis de Laborde, qui nous a très aimablement permis de l'étudier. Elle a été reproduite souvent, notamment par Jacquemart dans l'*Histoire du mobilier*, Paris, 1876, in-8, p. 329. Une admirable épreuve unique d'une gravure de grandeur naturelle, par Jacquemart, a été vendue à la vente Michelin, le 23 avril 1897, n° 442 du catalogue. Voir *Cabinet de l'amateur*, t. IV, p. 334; c'est là que nous avons trouvé la date de 1570.

1. Grosley, *Mém. hist.*, t. II, p. 323-324. Ces statues sont reproduites par Fichot, *Stat. mon.*, t. IV, p. 473 et 489; l'*Ecce Homo* est gravé dans Roy, *Troyes pittoresque*, pl. 22.

2. Tridon, *Mém. arch. et hist. sur Saint-Nicolas de Troyes* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1853), p. 205.

3. On peut les comparer notamment au *Christ portant sa croix* de l'église Santa Maria sopra Minerva, à Rome.

ment différent, est donné, par une tradition non moins respectable, au même sculpteur[1]. Or ce *Christ* douloureux, triste jusqu'à la mort, qui, attaché à sa croix dans le sanctuaire de la petite église, conserve encore, malgré tout, quelque chose de l'inspiration gothique, ne saurait être de la même main que les Apollons christianisés de Saint-Nicolas ; il y a là une impossibilité absolue, qui oblige au scepticisme et justifie toutes nos réserves.

Elles ne sauraient être moins nettes à propos du groupe des *Saints Crépin et Crépinien* qui, des Cordeliers, a passé à Saint-Pantaléon (fig. 100)[2]. Certes c'est un agréable morceau et, pour un peu rond qu'il soit, le caractère du visage des deux saints et de leurs « tirans » est fort bien observé ; de même les attitudes sont naturelles, et il n'y a aucune de ces tendances au « grand style » et à l'exagération des mouvements et des émotions qui est ordinaire aux imagiers de la suite de Dominique. On n'y saurait voir que la suite naturelle de l'atelier qui avait produit les *Saint Yves* de Chaumont (fig. 48) et de Marolles, et qui produisait en même temps les *Saint Gengoult* des Noës (à l'ouest de Troyes)[3] et de Sacey (p. 129), ces saints bourgeois qui forment un groupe à part dans l'école[4]. Quelle relation y a-t-il entre eux et les divers ouvrages que l'on a donnés à Gentil? Aucune assurément, et, comme tant d'autres, cette attribution traditionnelle a pour unique raison le zèle des archéologues, dont l'admiration ne pouvait se résigner à tenir de telles œuvres pour anonymes[5].

1. Daguin, *l'Église Saint-Martin de Langres* (*Mém. de la Soc. hist. et arch. de Langres*, I, 1847-1860), p. 192.

2. Rep. dans Arnaud, *Voy. arch.* On remarquera le caractère réaliste des costumes.

3. Phot. par Robert, n° 8766 du *Cat. mon. hist.*

4. Il est curieux de comparer ce groupe avec les deux statues de *Saint Crépin* et de *Saint Crépinien*, conservées au collège d'Autun, que M. André Michel a bien voulu nous signaler. Elles sont plus anciennes sans doute et d'un travail plus dur, mais le caractère en est fort analogue. — On a noté d'évidentes similitudes entre le groupe de Saint-Pantaléon et une tapisserie datée de 1553 et appartenant aujourd'hui encore à la confrérie des Cordonniers. Rep. par Fichot, *Stat. mon.*, t. IV, p. 387, et par L. Morin, *Les communautés des cordonniers, basaniers et savetiers de Troyes* (*Ann. de l'Aube*, 1895), p. 51.

5. Voici d'après Grosley, Courtalon, Arnaud, Lebrun-Dalbanne, Jaquot, Assier, un tableau sommaire des ouvrages attribués à Gentil; on remarquera que plusieurs sont compris aussi dans les listes d'œuvres précédemment énumérées de Dominique, mais on n'y regardait pas de si près d'ordinaire, et d'ailleurs la collaboration des deux sculpteurs arrangeait tout :

A l'hôpital Saint-Bernard, une table d'autel représentant la *Cène*; aux Cordeliers, une *Pitié* au bas du Crucifix du jubé, et le groupe de *Saint Crépin et Saint Crépinien avec les tyrans*; — à Saint-Jean, un *Saint Jean-Baptiste*, un *Saint Jean l'Evangéliste*, et les trois bas-relifs de l'autel de la communion; — à Saint-Loup, groupe représentant le *Baptême de Saint Augustin par Saint Ambroise*; — à Saint-Martin-ès-Aires, « diverses figures » par Gentil et ses élèves; — à Saint-Nicolas, une *Vierge*, un *Christ à*



100

Cliché Lancelot

TROYES, SAINT-PANTALÉON. *Saint Crépin et Saint Crépinien.*

Haut. 1 m. 35. — Voir p. 362.

A la vérité, nous croyons pourtant que, en dehors de toute légende, et en nous en tenant strictement aux indications des textes, nous ne sommes pas tout à fait aussi dépourvus qu'il semble, et que deux statues authentiques de Gentil nous sont en réalité parvenues. Deux statues, c'est quelque chose, quand elles sont caractéristiques, et avec la *Foi* et la *Charité* du jubé de Saint-Étienne, nous avons reconstitué par comparaison à Dominique et à ses élèves directs un œuvre assez vraisemblable. Malheureusement, les deux morceaux que nous pensons avoir identifiés sont plutôt quelconques et il est bien difficile de les prendre comme pierres de touche ; elles nous donneront pourtant des indications, et ces indications pourront être utiles et, malgré tout, jeter peut-être quelque lumière sur l'obscure « question Gentil ».

Des divers comptes que nous avons cités se rapportant à Gentil, l'un, on s'en souvient, a trait à des travaux que l'imagier exécuta en 1553 au portail méridional de Saint-Nicolas ; il s'agit d'un *Crucifix* et de diverses autres statues, pour lesquelles la fabrique lui avait

la colonne, un *Christ ressuscitant*, les statues du portail; — à Saint-Nizier, un *Saint Joseph* « de la hauteur du naturel » ; — à Saint-Pantaléon, la *Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne*, la *Foi*, la *Charité*, *Pilate montrant le Christ au peuple*, une *Vierge soutenue par saint Jean*, une *Madeleine*, un *Massacre des Innocents*, « bas-relief exquis et dans le meilleur goût de l'antique » (Grosley, *Ephémérides*, 1766, p. 82), une *Notre-Dame-de-Pitié* avec deux anges, un *Saint Sébastien* avec deux soldats, un *Saint Joseph endormi*, un *Saint Nicolas*, plusieurs statues d'apôtres qui décoraient la chaire, une *Sainte Catherine*, une *Sainte Sire*, une *Visitation*, un *Saint Edme* avec un enfant, un *Saint Martin à cheval*, deux anges au-dessus de la chapelle de la croix; — à Saint-Pierre, un *Saint Siméon* et un *Saint Jude* au grand portail; un *Saint Timothée* à la porte de la croisée du midi; une *Vierge mourante*; une *Assomption*; un *Saint Pierre*, un *Saint Paul*, et deux figures de femmes sur un fronton ; — à *Saint-Remi*, un *Ecce Homo*, un retable en bois représentant l'histoire de la passion, et le sacre de Clovis?; — à Saint-Urbain, un gisant daté 1570, et une « très belle table d'autel en marbre » représentant la *Mort de la Vierge*, l'*Adoration des trois Rois*, l'*Assomption*, *Saint Joachim et sainte Anne*.

Hors de Troyes : à Saint-Mards en-Othe un retable (Babeau, *les Statues de Saint-Mards-en-Othe au XVIIIe siècle*); — à Rumilly-lez-Vaudes, quelques statues de saints (Gavelle, *Rumilly*); — à la cathédrale de Langres, le tombeau du cardinal de Givry, † 1561 Gaignières l'a fait dessiner. Bibl. Nat. Ms. latin 17 035, fol. 239). Cf. *Gallia Christiana*, t. IV, 634-635); — à Saint-Martin de Langres, le Christ en croix (Daguin, *op. cit.*); — à Paris, le squelette des Innocents, aujourd'hui au Musée du Louvre (n° 153 du *Cat. des sculptures*). Cette attribution provient d'une curieuse erreur de Lenoir, qui ayant recueilli le squelette au Musée des Monuments français, lui appliqua un passage de Sauval relatif à un autre monument. Voici le texte de Sauval : « Deux tombeaux remarquables sont le petit pleureur et la mort Saint Innocent, dont il court deux proverbes à cause du finiment de la mort et de l'excellence du pleureur. On croit que *celui-ci* est de François Gentil, sculpteur peu connu, mais cependant admirable. » Sauval, *Antiquités de la ville de Paris*, t. II, p. 344; Lenoir, Catalogue du Musée des Monuments français (édit. de 1815), n° 91; L. Courajod, *Lenoir, son Journal*, etc., t. I, p. 7. *Archives du Musée des Monuments français*, t. II, 31, et III, 168, 169, 171. — Enfin un bas-relief de la collection Reiset, représentant l'Adoration des Rois (Darcel, *l'Exposition rétrospective de Rouen*, Rouen, 1884, in-8, p. 23).

versé la somme de 48 livres (soit 576 francs), et qui devaient figurer, les termes mêmes du compte l'indiquent, la *Fontaine mystique*, un des sujets familiers aux artistes du XVIe siècle. Le portail de Jean Faulchot a été fort mutilé pendant la révolution ; le Christ a disparu ainsi que les images de la vasque ; les niches du rez-de-chaussé sont vides ; mais les inscriptions sont demeurées intactes[1], et, dans les deux niches du premier étage, des statues se voient encore, à peine atteintes par les iconoclastes : elles n'ont chacune perdu qu'une main dans la bataille révolutionnaire. Ces deux figures sont-elles à leur place originelle ? Il nous le semble ; aucune trace d'arrachement n'est visible, et l'on peut raisonnablement admettre qu'après avoir démoli le crucifix, qui était au premier chef un objet de scandale, les vandales aient épargné les deux statues voisines, moins compromettantes, et qu'il était plus difficile d'atteindre ; ils se seraient contentés de leur « gauler » les extrémités, après avoir jeté à terre les deux figures qui, dans les niches du rez-de-chaussée, étaient plus à leur portée. Nous savons en effet que, faute d'argent pour dresser les échafaudages nécessaires, divers « signes de féodalité » subsistèrent sur les édifices troyens[2]. Ces statues, d'ailleurs, sont parfaitement proportionnées à leur cadre et se font face très logiquement ; or c'est là une précaution que ne prenaient guère, au commencement du siècle, les curés qui allaient chercher pour leurs églises des statues au dépôt de Saint-Loup : si celles-ci avaient été rapportées, elles l'eussent sans doute été au hasard, et non seulement on ne se fût pas empressé de remplir les niches supérieures du portail, quand celles d'en bas demeuraient vides, mais on n'eût vraisemblablement pas pris le soin de rechercher dans le magasin deux personnages correspondant exactement avec les inscriptions gravées sur la façade de l'église, un *David*[3] et un *Isaïe* (fig. 97 et 99). Car ce sont, à n'en pas douter, des prophètes que nous avons aujourd'hui sous les yeux : le bonnet traditionnel de

1. Voici la plus importante de ces inscriptions, qui sont encore gravées en minuscules gothiques :

> En la fontaine te viens diligemment
> Laver, pécheur, pour te mondifier,
> Car elle est plaine du pur sang présent
> De Jésuchrist qui fut crucifié.

2. Babeau, *la Révolution à Troyes*, p. 246.
3. Le nom du prophète est suivi de ces mots « *Psalmo 50 c.* ». Ils font allusion au 3e verset de ce psaume, *Ampliùs lava me ab iniquitate mea et a peccato meo munda me* paroles concordant avec le sujet de la *Fontaine mystique*.

l'Isaïe et son phylactère en font foi. Si donc, comme nous le croyons, les mêmes statues qui décoraient le portail depuis l'origine y subsistent encore, il n'y a aucun doute sur leur auteur et elles doivent être rendues à François Gentil.

Nous nous trouvons donc enfin sur un terrain solide, et voici au moins deux œuvres de Gentil qui paraissent bien à lui, en dehors de toute tradition et de toute légende; ce sont même deux œuvres importantes, à en juger par le prix que fut payé l'ensemble dont elles faisaient partie, et elles devraient être des types sur lesquels nous puissions nous fonder pour déterminer les particularités de l'art du célèbre imagier. Pourtant, à les examiner, notre embarras est extrême, car en réalité elles manquent singulièrement de caractère. Qu'elles témoignent d'une remarquable facilité de ciseau, certes, nous n'en disconvenons point, et il est évident qu'on ne sent dans ces draperies aucune des hésitations ni des timidités si fréquentes encore durant la période de transition ; mais c'est là une qualité qui semble avoir été générale à Troyes au milieu du XVIe siècle, et l'on ne saurait voir dans le jet et dans la structure de ces plis aucun parti pris original. Ils se tordent, pour arriver au mouvement; ils se chiffonnent pour donner l'illusion du style, conformément aux exigences de la mode, mais sans qu'aucun accent individuel en relève la banalité. C'est précisément le même « métier » que nous retrouverons dans tant d'œuvres contemporaines, et aussi le même sentiment : on recherche avant tout l'effet, et tout devient outré et mélodramatique. Dans l'*Isaïe*, il est vrai, le bonnet retroussé, aux oreillères relevées, pourrait sembler un souvenir assez rare du pittoresque d'autrefois[1], et peut-être les têtes marquent-elles aussi quelque effort, si l'on songe aux redites où la généralisation à outrance réduira bientôt l'art troyen. Mais ce ne sont là que des détails minimes, et en somme l'impression d'ensemble est parfaitement impersonnelle.

Avec deux morceaux tels que le *David* et l'*Isaïe*, nous serions bien empêchés, on peut l'imaginer, de reconstituer aucune série et de décider si, parmi les œuvres subsistantes que la tradition attribue à Gentil, quelques-unes lui peuvent être raisonnablement conservées. Qu'y a-t-il de commun entre ces *Prophètes*, et les *Christs* de Saint-Nicolas et de Langres, les *Saints Crépin et Crépinien* de Saint-Panta-

1. C'est un détail que l'on retrouve fréquemment dans les sculptures flamandes.

léon, ou le *Baptême de saint Augustin* à la cathédrale? Rien de plus, assurément, qu'entre les innombrables ouvrages anonymes de la même école; ce sont des figures assez bonnes pour leur temps, mais qui ne se distinguent pas nettement de toutes celles que nous connaissons et qui forment ce que nous avons appelé la suite de Dominique.

Est-ce à dire que Gentil, dans toute son œuvre et durant toute sa longue carrière, n'a jamais été qu'un imitateur servile du maître, que nulle part il n'a exprimé un sentiment à lui dans une langue qui lui fût propre? Nous n'aurions garde, certes, de l'affirmer; le hasard peut l'avoir mal servi, et il est certain que si, de Dominique lui-même, nous ne possédions que le *Saint Jacques* ou les petites *Vertus* couchées du tombeau de Joinville, nous aurions quelque peine à nous expliquer sa fortune. Celle de Gentil a été grande, et il n'est pas douteux que, tant que Dominique régna à Troyes, il n'ait été le premier après lui, de même qu'après la mort du Florentin, il put, à juste titre, passer pour le meilleur d'entre les imagiers ses contemporains. Il devait donc justifier dans une certaine mesure une telle réputation. Mais si les deux statues, demeurées seules de toute son œuvre, ne nous permettent guère d'en juger, au moins cette influence de Dominique sur Gentil, que la tradition nous rapportait, en ressort à nos yeux d'une façon évidente, et nous pouvons constater que, contrairement à Juliot, à qui son âge rendit possible une résistance honorable, Gentil céda au courant qui entraînait toute sa génération, et subit la loi commune. Que ce n'ait pas été chez lui, comme chez tant d'autres, un asservissement, et qu'il l'ait parfois interprétée plus librement, on peut le supposer; pourtant, à côté de Dominique, il n'y avait nulle place pour une originalité véritable, et son art ne renfermait aucun germe réellement fécond. Aussi bien, tout en admettant la supériorité de Gentil sur les autres sculpteurs troyens de la seconde moitié du XVI[e] siècle, doit-on craindre que cette supériorité n'ait été que relative, et que, loin d'avoir rien inventé, comme firent un Gailde, un Haslin ou un Juliot, le meilleur des continuateurs de Dominique n'ait pas été beaucoup plus, dans la banalité où l'école était tombée, qu'un excellent praticien, mieux doué que les autres, et plus capable qu'eux de faire passer correctement dans ses ouvrages les enseignements et les exemples du maître.

CHAPITRE V

LES ŒUVRES DE LA SUITE DE DOMINIQUE

Dominique et les imagiers troyens. — Rapidité de la transformation de l'école : quelques dates. — Survivances de l'art traditionnel dans l'iconographie; les *Pitiés*, les *Retables*. — L'imitation du Florentin. — Caractères nouveaux de l'art troyen sous l'influence italienne. — La recherche de l'effet et le « grand style ». — Responsabilité de Dominique dans l'évolution.

La généralisation dans l'ajustement : la *Vierge* (n° 276) du musée de Troyes; la *Sainte Madeleine* de Vendeuvre; la Sainte « au livre » de Mussy. — L'idéalisation des visages : la *Vierge* de la collection Guillot. — Formation de types de convention : la vieille femme. — Le type viril : le *Saint André* de Saint-André-lez-Troyes; le *Saint Thomas* de Rumilly-lez-Vaudes; « nobles têtes de vieillards ». — Quelques rares portraits conservent des traces d'étude directe : le *Saint Jean* (Jean Colet) de Rumilly; le *Gisant* de Saint-Urbain.

L'agitation des attitudes : la *Vierge* de Saint-Pantaléon; le *Saint Symphorien* de Lhuître (1550). — L'agitation des draperies : exemples divers.

Transformation de la manière de sentir : l'art religieux italianisant. — Expressions forcées : le sentimentalisme; la *Sainte Savine* de Saint-Nicolas de Troyes; les *Saint Jean*. — Le théâtral : le *Saint Pierre* de Rosson; la *Sainte Anne* et le *Saint Joseph* de Bar-sur-Seine; le *Christ*, la *Vierge* et le *Saint Jean* de Nozay.

L'italianisme ôte tout caractère local à l'art troyen. — Ruine toute proche. Les circonstances politiques : les troubles de la Ligue. — Le ressassage des formules et la mort de l'école; les influences italiennes en sont cause. — L'Italie du XVIe siècle ne pouvait pas vivifier l'art français. — Les grands artistes transforment son apport et vivent; les ouvriers l'acceptent et succombent. — Le XVIIe siècle troyen et l'italianisme.

En étudiant, dans notre seconde partie, les œuvres des imagiers de la période de transition, nous avons noté la pénétration progressive des influences italiennes dans l'art troyen. Ces influences n'étaient pas telles, assurément, que l'école en fût dès lors envahie, et toujours, sous la forme qui tendait à se renouveler, se retrouvait, persistant, bien que plus ou moins altéré déjà, le vieux fonds des traditions fran-

çaises. Cependant les infiltrations d'outre-monts devenaient plus nombreuses chaque année et l'italianisme se faisait plus pressant ; il était vraisemblable que le génie national ne résisterait pas indéfiniment et qu'un moment viendrait où l'Italie aurait le dessus. Ce moment pouvait d'ailleurs tarder assez longtemps encore, et même, pour peu que des imagiers de la valeur d'un Bachot ou d'un Haslin parussent à Troyes, cet art, où les éléments français coudoyaient ceux qui venaient d'Italie, était capable de produire des œuvres originales et charmantes : l'exemple de Juliot, qui seul tenta de lui donner une expression, le prouve surabondamment. Malheureusement la génération à laquelle appartenaient ces artistes avait disparu ; nos sculpteurs du milieu du XVI[e] siècle, nous l'avons vu, n'étaient que de bons ouvriers, habiles à varier les types ou plutôt les poncifs en usage dans leurs ateliers, mais incapables d'un effort personnel d'invention. Ils ne surent même pas suivre Juliot dans la voie où il engageait son atelier et qui aurait pu être féconde pour toute l'école, et ils s'abandonnèrent doucement au courant italien qui les entraînait. Quand Dominique parut, la bataille — si l'on peut se servir de ce mot — était bien près d'être gagnée par l'italianisme, et le prestige du maître suffit pour achever la déroute des traditions françaises.

A la vérité, nous n'imaginons pas que, de propos délibéré, nos imagiers aient emboîté le pas au Florentin et qu'à peine se fût-il montré, leur suprême ambition ait été de « faire du Dominique ». Leur admiration certes dut être vive, quand ils prirent un contact direct avec cette Italie vers laquelle allaient plus ou moins discrètement leurs inclinations et leurs vœux ; mais passer d'un coup, dans un autre camp, avec armes et bagages, implique une résolution énergique, et un tel changement de manière était évidemment disproportionné à leurs forces. Sans quitter brusquement des habitudes et un tour de main adoptés dès l'enfance, et tout en continuant à pratiquer les méthodes qui lui étaient propres, chacun se borna d'abord, dans son atelier, à emprunter au nouveau venu qui un trait, qui un autre. L'enthousiasme y poussa, et aussi l'intérêt bien entendu, car il eût été imprudent, pour tant de compagnons besogneux, de ne pas tenir compte des succès d'un maître qu'enrichissaient rapidement de si illustres commandes ; ces emprunts augmentèrent et, par une progression naturelle, l'art particulier à Dominique finit par se superposer à celui qui était propre à nos imagiers. Sans doute, il ne

l'étouffa pas complètement, et, jusque dans les dernières productions de l'école, nous retrouvons parfois, sous l'influence de Dominique, d'indéniables souvenirs de certaines traditions françaises; mais ces restes d'un art dorénavant démodé végétèrent humblement, comme contenus par la poussée rapide et irrésistible du style nouveau, et leur seule utilité fut de rompre quelque peu la monotonie que produisit, dans l'art troyen, l'imitation du Florentin.

Quelques dates que le hasard nous a conservées permettent de se rendre compte de la rapidité avec laquelle se fit l'assimilation. Assurément on n'en saurait rien conclure d'absolu. D'une part, il y eut toujours, pour des causes diverses et que nous avons énumérées maintes fois, des ateliers arriérés, et il est vraisemblable que plusieurs des œuvres que, du fait de leur style, nous avons placées parmi celles de transition datent d'une époque postérieure à l'arrivée de Dominique à Troyes. Il n'est pas douteux d'un autre côté que le maître n'ait eu autour de lui tout un atelier pour l'aider dans ses travaux, et ces compagnons à qui il inculquait ses méthodes durent être très vite capables de les mettre en pratique. Mais ce sont là des exceptions, et c'est l'ensemble qu'il faut considérer.

Nous savons ce que l'on faisait encore en 1533 dans certains ateliers troyens, et le retable de Rumilly-lez-Vaudes prouve qu'à ce moment le plus grand d'entre les ateliers gothiques, celui de la *Sainte Marthe*, n'était pas épuisé. C'est, il est vrai, l'œuvre la plus tardive que nous en puissions distinguer, et dès lors l'italianisme commençait de s'infiltrer dans la place; il est sensible, nous l'avons vu, dans les retables de Saint-Nizier (1535) et de Larrivour (1539), où Jacques Juliot a si gracieusement accommodé les traditions troyennes à la mode du jour. Dès 1549, au contraire, qui est la première date où nous puissions nous arrêter ensuite, le *Baptême de saint Augustin*[1] (fig. 104), jadis à Saint-Loup, aujourd'hui dans la chapelle des fonts à la cathédrale, se présente avec les apparences évidentes de l'art nouveau. L'évêque, il est vrai, ainsi que son acolyte, sont plutôt des figures de l'art de transition, voisines, par l'individualisme des visages, par l'ordonnance relativement tranquille des drape-

1. C'est Grosley (*Mém. hist.*, t. II, p. 298) qui donne cette date comme inscrite sur le groupe; Courtalon (*Top. troy.*, t. II, p. 281) a lu 1565, mais il a dû faire erreur. Le groupe comprenait jadis huit personnages, dont deux ont disparu; il a subi aussi d'assez fâcheuses restaurations. Rep. par Fichot, *Stat. mon.*, t. III, p. 269.

ries et par la simplicité des attitudes, du *Saint Nicolas* de Saint-Pantaléon; mais les personnages nus, avec leurs longs corps minces et leurs petites têtes sans caractère, sont d'un italianisme incontestable, de même que la Sainte Monique semble précisément le premier exemplaire d'un type qui deviendra courant, dans la suite de Dominique, pour représenter les femmes âgées, les *Sainte Anne* et les *Vierges de pitié*. Encore l'atelier d'où sort ce groupe pourrait-il être quelque peu attardé, car l'année suivante, 1550, nous fournit une des statues les plus complètement italiennes de toute notre série, le *Saint Symphorien* de Lhuître (fig. 110)[1]; son attitude dansante, ses draperies agitées, l'incomparable banalité de son visage, et la recherche de l'effet à tout prix, en font un des types les plus caractéristiques — mais non des plus heureux — de l'italianisme troyen. Nous y reviendrons, mais il était important de placer ce morceau à sa date, car il montre, mieux que tous les raisonnements, le chemin parcouru. Le retable de Bouilly, enfin, en est un autre exemple. Il est de 1556 [2] et a dû sortir d'un des bons ateliers du temps; l'exécution, dans la partie architecturale surtout, est très soignée; mais il suffit de le comparer avec le retable de Rumilly-lez-Vaudes (1533), très analogue de composition, pour se rendre compte de la radicale transformation qui s'était dès lors accomplie.

C'est entre 1545 et 1550 environ qu'on peut placer la date de l'évolution définitive. Dominique avait paru à Troyes pour la première fois en 1540, autant du moins que nous pouvons le savoir, et malgré les séjours fréquents qu'il devait faire à Fontainebleau, son influence, moins de dix ans après, était prépondérante dans l'art troyen. Nous avons réservé, il est vrai, la part de certaines survivances françaises, et il n'est pas douteux en effet que, sous le vernis italien, on retrouve parfois encore comme un reflet des traditions nationales; mais, il faut le noter, ce n'est pas dans le style que ces réminiscences apparaissent : celui-là est définitivement italianisé; c'est dans la seule composition des sujets, ou plutôt dans leur iconographie. Et sans doute y a-t-il à ce phénomène une explication assez simple.

1. La date se trouve peinte sur le livre qu'il tient à la main; à côté est un monogramme illisible, où nous avons pu distinguer seulement un P et un A enlacés.

2. Une statue de sainte à Mussy-sur-Seine porte sur son socle la date de 1552, mais il paraît bien que ce n'est pas celui de la statue primitive; quant au *Saint Jean* du Musée de Troyes (n° 498 du *Cat. arch. mon.*), qui est daté de 1554, il ne présente aucun intérêt et ne saurait servir à aucune démonstration.

L'Italie avait apporté à nos imagiers une technique et une manière de sentir nouvelles, mais non point des modèles accommodés à tous les besoins de leur clientèle; or, comme ils eussent été fort en peine de composer et d'ordonner de nouveaux groupes, ils se contentèrent d'habiller leurs anciens poncifs au goût du jour et, quand on leur demandait un retable, une Pitié ou une Éducation de la Vierge, d'italianiser ceux dont une longue tradition leur avait transmis le type. Dans cette persistance de l'iconographie gothique, l'on ne saurait donc voir guère autre chose qu'une nouvelle preuve du caractère industriel de l'art des ateliers troyens, et non point la trace d'une protestation de l'esprit national contre l'italianisme envahissant.

Voici quelques exemples de ces survivances iconographiques. L'*Éducation de la Vierge* est un des motifs qui reviennent le plus fréquemment dans l'imagerie troyenne, et toujours, depuis ses lointaines origines au XIVe siècle [1], l'enfant est à droite de sa mère, lisant dans le livre ouvert devant sainte Anne. La mode nouvelle ne change rien à cette disposition, et l'italianisme a beau sévir dans les attitudes, les draperies et les visages, l'enfant demeure à droite; dans la seule *Sainte Anne* de Chennegy (près Estissac), qui est une œuvre très tardive, le sculpteur renverse la composition et met l'enfant à gauche. Pour les *Pitiés*, la continuité est plus curieuse encore. Nous avions noté divers types de ce sujet, très analogues les uns aux autres, où toujours le Christ était étendu de gauche à droite (par rapport au spectateur) sur les genoux de la Vierge, le bras droit pendant, avec seulement quelques légères modifications dans le geste de la Mère : tantôt elle embrassait des deux bras le corps de son Fils, tantôt elle le soutenait du bras droit, tandis que, de la main gauche, elle contenait ses sanglots ou élevait jusqu'à sa bouche la main inerte, comme pour la baiser. Maintenant encore, la silhouette générale se maintient, avec le Christ gisant de gauche à droite, et celui du jubé de Saint-Florentin (Yonne) est la seule exception que nous connaissions; mais, chose étrange, de toutes les modalités de la composition, une seule, ou à peu près, survit, celle où la Vierge élève vers elle la main du Fils; c'est le type de Saint-Nicolas-du-Port (près de Nancy), dont nous avons cru pouvoir attribuer la *Pitié* à la suite de Bachot [2], c'est celui de la

1. Musée de Troyes, *Cat. d'arch. mon.*, n° 489, et *Cat. des sculptures*, n° 260.
2. Voir p. 83.

statue de Montsuzain, aujourd'hui à Dosnon, et nous le retrouvons intact à Romaines (près de Ramerupt), à Fontaines-Luyères et à Villiers-Herbisse (près d'Arcis), à Creney, Villacerf, Saint-Aventin[1] et Moussey (près de Troyes), enfin et surtout dans le célèbre groupe de Saint-Pantaléon. Sous les influences nouvelles, l'exécution s'est amollie et le caractère modifié; mais on sent toujours le vieux poncif dont les imagiers n'étaient pas capables de se défaire et qu'ils n'avaient pas su transformer.

La plupart des types, les saints comme les saintes, pourraient être passés en revue, et l'on découvrirait dans leur arrangement une preuve indéniable de la survivance de ces anciens poncifs; nous ne voulons pourtant prendre qu'un dernier exemple, dans les retables, et ce sont les mêmes observations qu'ils nous fournissent. La plupart, nous l'avons vu, étaient, suivant la mode popularisée par les Flamands, divisés en trois compartiments, — au centre la *Crucifixion* avec l'*Evanouissement de la Vierge*, à gauche la *Montée au Calvaire*, et à droite la *Résurrection*, — et ils avaient entre eux un air de famille, comme s'ils sortaient d'une même fabrique. Or malgré l'invasion de l'italianisme, qui fit d'ailleurs dégénérer extrêmement cette série de monuments, la chaîne ne se rompt pas, et la composition tripartite de Rumilly-lez-Vaudes et de Lhuître demeure identique à Bouilly[2] et à Gérosdot[3] (au sud et à l'est de Troyes), comme à Pouan (à l'ouest d'Arcis); même la disposition intérieure des compartiments persiste le plus souvent, et toujours la Vierge se pâme à gauche de la croix, tandis qu'à côté, devant le Christ tombé, sainte Véronique, à genoux, tient entre ses mains le linge où s'est imprimée la sainte Face[4].

Il n'y pas lieu d'insister davantage sur ces survivances iconographiques, car, il faut le reconnaître, elles n'ont contribué en aucune façon à contre-balancer les influences de l'italianisme. La grâce ou la

1. Phot. par Robert, n° 8808 du *Cat. des mon. hist.*
2. Phot. par Lancelot et reproduit au trait par Fichot, *Stat. mon.*, t. I, p. 370.
3. Phot. par Robert, n° 8473 du *Cat. des mon. hist.* Reproduit au trait par Fichot, *Stat. mon.*, t. II, pl. I, p. 457.
4. Le retable de Fontvannes (à l'ouest de Troyes) (Fichot, *Stat. mon.*, t. II, pl. I et II, p. 228) diffère absolument de ce type; on trouverait d'ailleurs d'autres retables encore de types assez divers, tel est celui de la chapelle Saint-Luc (au N. de Troyes) (Fichot, *ibid.*, p. 110). Un fragment dont le moulage subsiste seul à Saint-Pantaléon et qui représente le Christ mort sur les genoux de Dieu le père, provient peut être de la base d'un de ces retables; le sentiment en est assez sobre et l'exécution remarquable (Phot. par Lancelot).

puissance des anciennes compositions dont les imagiers s'inspiraient ne se reflètent plus dans les œuvres nouvelles, et la comparaison même avec l'original gothique de ces motifs est pour en faire goûter moins encore la transposition à l'italienne. Que le ciseau soit plus habile et que certaines raideurs aient disparu, soit; mais l'âme n'y est plus et l'on sent comme un rabâchage de formules incomprises.

Ce n'est pas à dire assurément que tout était mauvais dans l'apport italien, et nous avons suffisamment goûté certaines œuvres de transition de Juliot, certaines œuvres tout italiennes de Dominique, pour n'avoir pas à nous défendre de cette opinion. Dominique était un des meilleurs représentants qui se pût rencontrer de la décadence italienne, et son art éclectique, fait d'un savant dosage de Michel-Ange et de Primatice, aurait pu offrir aux imagiers troyens de très utiles exemples. S'ils s'étaient bornés à profiter de la largeur et de la maîtrise de sa facture, de ce qu'elle avait d'en dehors, et de cette virtuosité de ciseau qui leur était à peu près inconnue, ils en eussent tiré de sérieux avantages; ces qualités se seraient greffées sur celles qui leur étaient propres, et leur manière, un peu mince d'ordinaire et dont le charme n'allait pas toujours sans quelque gracilité, s'en fût trouvée singulièrement agrandie. Malheureusement nos artisans n'étaient pas gens à raisonner longuement; ce n'était pas par principe qu'ils s'étaient jetés dans l'italianisme, mais bien parce que la mode les y entraînait, et ç'eût été une tâche fort au-dessus d'eux sans doute que de démêler ce qu'ils pouvaient s'assimiler utilement de l'art de Dominique. Tout dans le Florentin leur parut admirable, la *Charité* si touchante et dont ils auraient sans danger pu s'inspirer, comme les saints à effet du chœur de Saint-Pantaléon, qu'ils auraient dû se garder d'imiter, malgré les qualités techniques très réelles de ces morceaux; ils ne firent aucun départ dans son œuvre, et à l'envi, dans la mesure de leurs forces, ils se mirent à la remorque du maître.

Il ne faut toutefois pas exagérer, et croire qu'à partir du moment où l'influence de Dominique se fut établie et où Troyes l'eut adopté, tout ce qui sortit des ateliers troyens fut de pur pastiche. A feuilleter les reproductions qui suivent, on verra qu'à côté des œuvres qui sont directement empruntées à son art, d'autres ne lui sont apparentées que d'une façon plus lointaine; certains procédés diffèrent souvent, et, notamment dans la manière de former les plis,

des dissemblances marquées sont parfois à relever; d'autres, dans le type des visages et dans les attitudes, pourraient être signalées, et elles seraient de nature à faire croire au développement de certains ateliers un peu à l'écart. Mais si la technique du Florentin ne prévaut pas toujours, c'est toujours son esprit qui se retrouve, et sans doute, parmi les œuvres italianisantes, ne rencontrerait-on pas de monuments qui soient en opposition avec ses tendances. Or c'est là le grand point, car ce sont précisément ces tendances qui ont été le plus funestes à l'art troyen; nous verrons que c'est d'elles que dérivent tous les défauts de la suite de Dominique, et ce sont elles, beaucoup plutôt que les modifications de la technique, qui amenèrent l'école, après quelque temps, au triste état où nous la verrons réduite.

L'une des qualités fondamentales de l'art troyen du commencement du XVI[e] siècle, qualité essentiellement française, c'est le soin qu'il prend de proportionner les moyens au but. La préoccupation de l'imagier est avant tout de faire prévaloir le caractère propre de son sujet, et de ne pas aller au delà, comme de ne pas demeurer en deçà, de l'émotion que ce sujet comporte. S'il faut montrer de la puissance dans une *Pitié*, par exemple, il s'efforcera de demeurer dans la juste mesure, sans frapper trop fort ni pousser au mélodrame; de même, dans une Vierge ou une Sainte, il dégagera toute la tendresse ou tout le charme qui sont en elles, sans vaines recherches de sentimentalité. C'est son sujet qu'il a avant tout en vue, et, quand il s'agit d'images destinées à l'édification des fidèles, il y aurait quelque inconvenance, en effet, à ce que la sainteté et la beauté morale n'en fussent pas les premières qualités. La piété ne doit pas se laisser distraire par des agréments étrangers; le sculpteur s'interdit donc ce qui serait uniquement pour le divertissement des yeux et au détriment du sentiment propre qu'il se propose de mettre en lumière, toute attitude, tout air de visage, toute draperie qui attireraient inutilement l'attention, quelque agréables qu'ils fussent en eux-mêmes; à plus forte raison se refuse-t-il à déployer une vaine virtuosité et à faire immodestement briller ses talents. Tout doit dériver du caractère intime de l'œuvre et contribuer à le mettre en valeur. La règle est générale au commencement du XVI[e] siècle et c'est ce qui contribue à donner à tous ces monuments une variété singulière.

Mais ce sont là des scrupules dont l'italianisme ne s'embarrasse

guère, et, à mesure que s'étend son influence, ces principes perdent de leur crédit : l'histoire de l'art de la transition n'est que le tableau de leur progressive déchéance, et, chez Dominique et sa suite, prévalent des conceptions exactement opposées. Ce que l'Italie de la décadence avait recherché avec passion, c'est le « grand style », mais par ces mots elle n'entendait certes plus la parfaite proportion des divers éléments d'une œuvre; le style, pour elle, c'était une certaine ampleur redondante et théâtrale, un certain type de beauté conventionnelle dont elle croyait trouver de parfaits exemples dans les œuvres des grands maîtres de l'âge précédent, de Michel-Ange surtout, et dans certains ouvrages de l'antiquité romaine qu'elle comprenait mal et n'avait pas su s'assimiler. Les Troyens, pour la plupart, n'avaient jamais vu d'originaux de Michel-Ange, et pour ce qui est des antiques, ceux d'entre nos imagiers qui en avaient « raccoutré » à Fontainebleau, n'étaient guère en état de prendre d'eux aucune utile leçon : ils n'en adoptèrent pas moins l'idéal de grandeur et de soi-disant beauté que leur enseignaient les Italiens et, sous prétexte de style, ils renoncèrent à toutes les traditions qui avaient fait jusque-là la force de l'école. Pour eux dorénavant, le style n'est que la recherche de l'effet, et c'est à quoi tout se subordonne. La statue n'est plus qu'un motif décoratif, d'autant meilleure qu'elle saisira davantage et que l'auteur étonnera plus par le spectacle de sa virtuosité. Le sujet devient l'accessoire et l'exécution le principal : ce n'est plus la Vierge ou tel saint qu'il s'agit de représenter, mais bien un morceau de concours qu'il faut exécuter. Certes l'œuvre est agréable parfois, car à l'école des Italiens, nos imagiers ont acquis la facilité et le brillant qui leur faisaient défaut; pourtant cette perpétuelle tension vers l'effet est singulièrement fatigante à la longue, et une monotonie en résulte, plus apparente peut-être que réelle, mais qui donne aux productions des dernières années de l'école un aspect parfaitement ennuyeux.

Cette tendance à l'effet explique toute la transformation de l'art troyen que nous allons suivre. C'est pour obtenir un effet de grandeur que, suivant la méthode italienne, nos imagiers s'efforcent vers des généralisations si contraires à toutes leurs traditions. L'exacte reproduction de la vie réelle, avec ses détails caractéristiques et les particularités un peu bourgeoises parfois auxquelles la génération de Bachot et de Haslin s'était si scrupuleusement attachée, leur paraît

peu compatible avec le « grand style », et, poussant à l'extrême une réforme que les premiers italianisants de la période de transition avaient déjà introduite à Troyes, ils suppriment tous ces traits d'une exacte et pittoresque précision, sur lesquels avaient vécu leurs prédécesseurs. Avec des costumes empruntés à la vie contemporaine, avec des visages pris sur le vif, on ne saurait faire grand, pas plus qu'en se bornant à donner aux saints et aux saintes l'attitude familière des gens rencontrés chaque jour; il faut que le vêtement s'efface devant la plus noble draperie, que l'expression et les traits particuliers de la physionomie fassent place à une vague beauté idéale, que l'attitude elle-même se dépouille de tout ce qu'elle avait d'individuel pour se figer dans une noblesse de convention, et à ce prix seulement, au prix de cette généralisation à outrance, la grandeur et la beauté seront atteintes, et l'effet auquel on prétendait, obtenu.

Mais une généralisation aussi rigoureuse entraînerait inévitablement la froideur; or c'est de quoi les italianisants convaincus ne sauraient trop se garder, et la grandeur à laquelle ils tendent devant être avant tout décorative, il est nécessaire de la réchauffer pour qu'elle fasse tout son effet. Aussi pour animer ces statues privées désormais des apparences les plus sensibles de la vie, et à qui manque l'intensité d'expression qu'aurait pu leur donner la traduction véridique des sentiments des saints personnages qu'elles figurent, a-t-on recours à des artifices. Les attitudes, que ne règle plus la logique jadis inflexible du sujet, se contournent; le hanchement, que les imagiers de la transition avaient introduit dans l'école, devient déséquilibrement, et ces allures dansantes dont nous avions observé les premiers progrès sont dorénavant comme de règle. Le régime des draperies subit naturellement une transformation identique; elles avaient perdu dès longtemps le secret de dessiner harmonieusement les lignes du corps et de s'ordonner en masses nécessaires : chez Dominique et sa suite, l'arbitraire seul de l'imagier les gouverne; non seulement elles se chiffonnent et flottent à plaisir, mais un vent de tempête semble parfois les secouer [1] et, plutôt que des vêtements, on dirait presque des arabesques dont la fantaisie se joue autour des statues. Tout ce mouvement, toute cette agitation sont pour donner

1. On remarquait aux Jacobins de Troyes, dit Courtalon, « un *Saint Dominique* dont la robe et le manteau semblent emportés par le vent », *Top. troy.*, t. II, p. 189.

l'illusion de la vie, et, la nature n'étant plus de mode, il faut bien embellir son sujet pour arriver à en tirer quelque effet.

C'est là cependant le côté extérieur en quelque façon de la transformation, et ces changements dans les procédés matériels ne vont pas sans des modifications de l'expression elle-même; aussi bien cette recherche de l'effet à tout prix transforme-t-elle absolument l'expression de toute notre statuaire. A cette gesticulation et à ce dévergondage des draperies qu'entraînait l'obligation de réchauffer les froides généralisations à l'italienne, à cette passion nouvelle de la grandeur et de la beauté abstraites, ne pouvaient plus répondre l'antique simplicité et la loyauté de jadis dans l'expression des sentiments. Ceux-ci à leur tour devaient s'exagérer et se pousser à l'extrême ; et c'est pourquoi nous voyons l'enflure envahir peu à peu l'art troyen. La tendresse si intime des dernières Vierges gothiques eût été déplacée dans ce décor nouveau et sans doute eût paru de glace : elle s'exacerbe, et devient sentimentalité, la douleur contenue des Vierges pleurant au pied de la croix s'étale et tourne au mélodrame. La noblesse, que nos vieux imagiers cherchaient rarement il est vrai, mais qu'ils avaient trouvée parfois, ceux de l'atelier de Sainte-Marthe surtout, sans effort ni contrainte, devient le plus cher objet des italianisants, mais ils se guindent pour l'atteindre, et ce qu'ils lui substituent, en croyant y être parvenus, c'est le déclamatoire et le théâtral. Toutes ces statues posent, si l'on peut dire, uniquement occupées de frapper le spectateur, parfaitement unes d'ailleurs d'inspiration et où tout converge vers ce but : faire son effet.

Que, dans l'art de Dominique, il y ait eu autre chose que cette préoccupation, nous n'en disconvenons pas, et nous avons analysé suffisamment le caractère et les qualités de ses œuvres pour n'y pas revenir; aussi bien ne le rendons-nous pas responsable de tous les excès où s'abandonnèrent nos imagiers ; nous admettons que, dans le feu de leur enthousiasme italianisant, ils ont poussé beaucoup plus loin que le maître ne s'était avancé, et ont inconsciemment accentué des défauts que son tact avait su en partie dissimuler ; mais ces défauts, ils ne les tiennent pas moins de lui et c'est le développement de son art dans le leur.

Nous avons déduit les considérations qui précèdent d'une minutieuse étude des ouvrages de nos imagiers italianisants, et il nous semble que l'analyse que nous allons entreprendre de ces monu-

ments justifiera ces déductions aux yeux du lecteur. Pourtant, nous ne nous sentons pas le courage de lui présenter, comme nous l'avons fait dans nos premières parties, tous les éléments de notre travail. Ce n'est pas seulement parce que l'école, dans sa dernière période, est extraordinairement féconde et qu'une énumération à peu près complète des statues qu'elle a produites lasserait la plus robuste patience; c'est qu'aussi ces statues, pour la plupart, n'ont pas grande valeur; s'il en est qui présentent des qualités réelles et dénotent une véritable intelligence de leur art chez plusieurs des sculpteurs de la suite de Dominique, beaucoup au contraire sont d'une extrême faiblesse, tristes ressassages de formules, et produits d'ateliers en décadence, dont aucun enseignement ne saurait être tiré. C'est donc un choix que nous avons dû faire; mais, s'il est forcément quelque peu arbitraire, il nous paraît cependant donner une idée exacte de l'ensemble, et ne négliger aucun élément qui permette de contrôler la suite de nos raisonnements.

La substitution d'un type généralisé, et en quelque sorte abstrait, à l'observation précise dont nos imagiers du xvi[e] siècle faisaient profession, est un des traits caractéristiques que nous avons notés de la transformation produite dans l'école par l'influence de Dominique. A la vérité, pour bien préparés qu'ils fussent, et nous avons vu que l'évolution était commencée dès avant l'arrivée du Florentin, les imagiers n'atteignent pas le but d'un coup et ils tâtonnent quelque temps. Une *Vierge*, privée aujourd'hui de l'Enfant qu'elle portait sur le bras gauche et qui a passé de l'abbaye de Saint-Martin-ès-Aires au musée de Troyes[1], en est une preuve curieuse. Naturellement elle n'a plus rien dans l'ajustement qui rappelle les pittoresques et précises traditions gothiques, ni guimpe, ni ceinture, ni l'habituel agencement des jupes, et c'est à peine si du bras droit elle esquisse encore vaguement le geste bien connu de retenir à la taille un pan de son vêtement; mais ce qui la distingue surtout, c'est une certaine gaucherie dans l'ordonnance des plis. L'imagier a bien rompu avec les procédés passés de mode et, dégoûté des vulgaires reproductions de jupes ou de manteaux, il aspire à la représentation plus noble des draperies; mais il éprouve quelque difficulté à s'assimiler la formule nouvelle et il peine en

1. N° 276 du *Cat. d'arch. mon.*

101 Cliché Mon. Hist.

VENDEUVRE. *Sainte Madeleine.*

Haut. 0 m. 8[illegible]. — Voir p. 37[illegible].




102 Cliché des [illegible]

COLLECTION DE M. GUITTOT. *Vierge.*

Voir p. 38[illegible].



103 Cliché des [illegible]

MUSSY. *Sainte*

Haut. 1 m. [illegible] — Voir p. [illegible]

vain, refouillant ses plis sans leur donner aucun style et incapable encore de cette grandeur « à l'italienne » vers laquelle il tend.

Au contraire dans la *Sainte Madeleine* de Vendeuvre (fig. 101), les hésitations ont cessé, la formule est trouvée et nous sommes dans l'italianisme le plus généralisé[1]. Le corsage est réduit à sa plus simple expression, sorte de maillot collant sous lequel bombent les seins, et, par-dessus une jupe qui tombe tout unie sur les pieds, une ample draperie remplace le manteau d'autrefois et s'épanouit en plis ordonnés pour le seul plaisir des yeux. Ils sont larges, d'ailleurs, non sans grandeur, et l'œuvre est si parfaitement dépouillée de tout élément gothique et spécialement troyen, qu'à vrai dire certains Italiens en pourraient endosser la paternité presque aussi raisonnablement qu'un de nos imagiers. Ce n'eût pas été là, sans doute, un mince éloge aux yeux de nos gens entichés d'italianisme; il faut noter pourtant que ce morceau, avec ses plis droits et sans chiffonnages, est une manière d'exception dans la sculpture troyenne, et qu'à part une statuette de *Sainte* tenant un livre, à Sainte-Savine, on ne lui trouverait peut-être aucun pendant en Champagne : plus que Dominique, la suite de Michel-Ange semblerait l'avoir influencée; mais l'analogie est toute fortuite assurément, et si Michel-Ange était vraiment là pour quelque chose, ce ne pourrait être que par l'intermédiaire du Florentin, en dehors duquel aucun développement sérieux d'italianisme ne se produisit dans la région.

Beaucoup plus caractéristique pour l'art troyen du commencement de la seconde moitié du XVIe siècle est la *Sainte* « au livre » de Mussy-sur-Seine (fig. 103)[2], et elle peut servir de type. Ne subsiste-t-il pas dans certains bijoux du corsage, et dans une chemisette qui paraît à la dérobée, quelque trace des anciennes modes? peut-être; mais il n'y a plus aucun souvenir du manteau gothique dans cette fantastique draperie qui enveloppe le bas du corps, et c'est véritablement un morceau de bravoure à l'italienne, destiné seulement à faire valoir l'habileté de son auteur.

L'idéalisation des visages suit le même progrès que celle des vêtements et aboutit au même résultat. Les quelques statues que nous

1. Phot. par Robert, n° 8931 du *Cat. mon. histor.*

2. On sait que le socle de cette statue porte le millésime de 1552, mais bien que cette date soit très conforme au style de l'ouvrage, il n'y a pas lieu d'en faire état, car ce socle ne paraît pas être celui qui a appartenu originairement à la statue.

avons prises comme exemples de la généralisation des draperies nous montrent également les visages s'impersonnalisant de plus en plus, pour se rapprocher, avec leur ovale bien formé, leurs sourcils arqués, leurs bouches petites, leurs nez droits et leur front bombé sous des cheveux régulièrement plantés, d'une sorte de canon. Certes, ils demeurent parfois infiniment gracieux, et l'on ne saurait imaginer de plus joli visage que celui de cette *Vierge* (fig. 102) dont M. Guillot possède le buste[1]; il a un charme parfait et une douceur exquise, mais la volontaire suppression de tout trait individuel en amollit beaucoup le type et il est difficile, même en le goûtant comme il convient, de ne pas songer avec quelque regret à ces physionomies de Vierges, moins régulières et moins placides, mais vivant d'une vie plus intense et plus profonde, dont nos vieux imagiers avaient le secret.

Il serait beaucoup trop flatteur, d'ailleurs, de juger de la transformation par cet excellent exemplaire, et la *Sainte* « au livre » de Mussy, comme la *Vierge* du musée de Troyes (n° 276), sont beaucoup plus dans la moyenne des œuvres de notre troisième période[2]. Mais cette moyenne est loin de se maintenir toujours aussi élevée; ces visages, pour empreints qu'ils soient d'une certaine banalité, témoignent encore de quelque recherche; au contraire nous voyons de véritables fabriques se former, dont les produits présentent entre eux des ressemblances désespérantes, et c'est ainsi que des types se constituent, d'une lamentable monotonie, que les sculpteurs répètent sans cesse et qui pèsent lourdement sur l'école. Le type de la vieille femme est un des plus caractéristiques, ou plutôt, hélas, l'un des plus fréquents dans sa banalité : qu'il s'agisse de représenter sainte Anne dans l'*Éducation de la Vierge* (Troyes, chapelle Saint-Gilles)[3], la *Vierge de pitié* tenant sur ses genoux le corps de son fils (Creney, Moussey, Villiers-Herbisse, etc.), la *Vierge mourante* (Thuisy, près d'Estissac), *Sainte Monique* (*Baptême de saint Augustin* à la cathédrale de Troyes, fig. 104) ou toute autre, c'est toujours la même femme

1. Il a été acquis à Troyes, avec l'ordinaire attribution à Gentil; mais si l'œuvre est parfaitement digne de ce que nous pouvons imaginer de cet imagier, rien ne prouve qu'elle soit de lui. Il ne s'agit pas naturellement d'un buste né tel, mais du haut d'une statue mutilée.

2. On peut citer aussi à Saint-Pantaléon, dans une des chapelles méridionales, une jolie *Vierge*, qui a gardé toute sa polychromie et sa dorure.

3. Phot. par Robert, n° 8872 du *Cat. Com. mon. hist.*



104 Cliché Mon. Hist.

Troyes, Cathédrale. *Baptême de Saint Augustin.*

Haut. 1 m. 55. — Voir p. 369.



105 Cliché Lancelot

Troyes, Saint-Urbain. *Gisant.*

Long. 1 m. 76. — Voir p. 352.

qu'on nous montre, aux traits mous, lourds et inexpressifs, et dont le sculpteur n'a même pas osé accentuer l'âge, indiquant seulement la vieillesse par le voile dont il lui recouvre la tête.

Mais où la déformation est le plus sensible, c'est dans la représentation du type viril. On la sent déjà dans le retable d'Isle-Aumont (au sud de Troyes) [1], qui figure les Apôtres tenant les instruments de leur supplice à la main. Le sculpteur fait certes des efforts louables pour donner à chacun une allure personnelle; il s'évertue à leur trouver des attitudes différentes et il y réussit parfois; mais pour les visages, bien qu'il nous montre l'un barbu, l'autre glabre, l'un jeune et l'autre vieux, c'est en réalité toujours le même, et l'on dirait presque, tant sont uniformes ces douze personnages rangés côte à côte, qu'un seul poncif a servi pour tous. Malheureusement ce poncif finit par passer de main en main, et bientôt une sorte de type d'homme abstrait se crée, sur lequel vivra véritablement une partie de l'école. Certes il a quelque noblesse, avec ses cheveux élégamment bouclés, son front large, ses traits réguliers et sa belle barbe tombant en longues pointes sur la poitrine, et le *Saint André* [2] du grand portail de Saint-André-lez-Troyes, qui en paraît un des meilleurs exemplaires, est en somme une statue fort présentable; il est regrettable même qu'aucune raison sérieuse ne justifie la tradition qui l'attribue à Dominique, car il eût été intéressant de pouvoir indiscutablement faire remonter jusqu'au maître lui-même l'origine de cette formule. Le *Saint Thomas* (fig. 106), de la série des apôtres de Rumilly-lez-Vaudes, n'est pas beaucoup inférieur [3], bien que singulièrement amolli déjà; mais à la longue cette répétition presque implacable d'un même type devient obsédante, et si l'on songe qu'il finit par s'imposer à un atelier aussi indépendant que celui de Juliot dans ses dernières productions, telles que le *Trépassement de la Vierge* de M. Gréau (fig. 79), on jugera de l'emploi qu'en purent faire des imagiers moins personnels. Tout effort d'invention, toute recherche d'un modèle nouveau ou toute combinaison qui eût renouvelé des types anciens, parut inutile à beaucoup, du moment qu'ils en avaient un qui plaisait; ils le répétèrent indéfiniment, l'affadissant, l'aveulissant de plus en

1. Reproduit au trait par Fichot, *Stat. mon.*, t. I, p. 398.
2. Phot. par Lancelot.
3. Grosley a prétendu l'attribuer à Gentil, mais sans preuve aucune; M. Gavelle serait tenté d'admettre cette attribution (*Rumilly-lez-Vaudes*, p. 54).

plus, et l'on croirait qu'à traîner dans les ateliers, il perdit peu à peu tout le nerveux de ses contours.

Pourtant, si cette reproduction indéfinie des mêmes modèles était pour la plupart de nos sculpteurs un merveilleux oreiller de paresse, plusieurs, il faut l'avouer, demeuraient capables d'autre chose que de la répétition de « nobles têtes de vieillards », et retrouvaient la précision de leurs prédécesseurs quand il s'agissait d'un portrait. Les portraits sont rares, on le sait, à Troyes et dans le voisinage, car la plupart des effigies funéraires ont été brisées à la Révolution; mais sans revenir sur celui (1549) du Chanoine Bréjard, à Mussy-sur-Seine, qui demeure le chef-d'œuvre des figures tombales de l'école (fig. 84), on en trouverait d'autres, non moins caractéristiques. L'un des portraits les plus curieux est celui que l'auteur des apôtres de Rumilly-lez-Vaudes paraît avoir fait de Jean Colet, le fondateur de l'église, en *Saint Jean l'Évangéliste*[1] (fig. 108). Autant, dans la représentation des personnages de convention qui figurent les onze autres disciples, il s'est montré banal et généralisateur à outrance, autant il a su être vrai quand il a eu un modèle vivant sous les yeux, et qu'il ne s'est plus agi de style, mais d'observation précise; sans doute les draperies sont déplorables et le métier s'est sensiblement amolli; mais placé en pendant du *Saint Thomas*, ce visage au menton carré, au regard sérieux et à l'air volontaire, fait avec la fadeur des traits de l'apôtre incrédule un étrange et significatif contraste. Qu'était l'effigie funéraire de cet Elion d'Amoncourt, qui s'était élevé dans son église de Fouchères (au nord de Bar-sur-Seine) un si somptueux tombeau[2]? Nous ne le savons pas, car la statue gisante a disparu et les architectures seules subsistent; mais nous avons dans l'admirable bas-relief figurant un gisant (1570), encastré dans un des murs de Saint-Urbain de Troyes[3] (fig 105), un spécimen de l'art des portraitistes d'alors, et le mélange de profond réalisme et d'idéalisation qu'on y rencontre en fait une œuvre d'une originalité singulière dans l'école. Rien dans cette tête qui sente le poncif, mais rien non plus qui rappelle le dur naturalisme des derniers

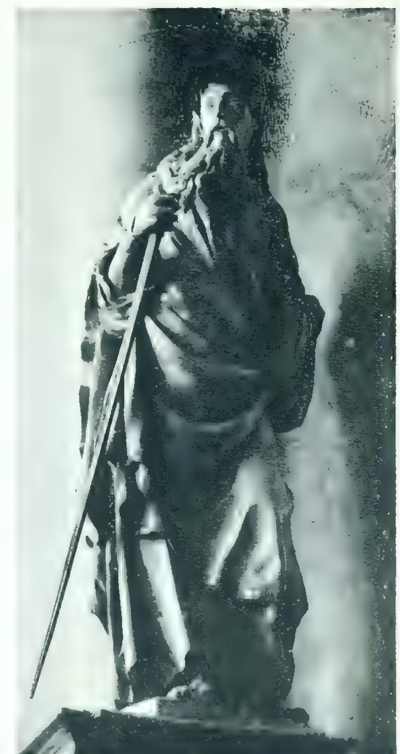
1. Gavelle, *Rumilly-lez-Vaudes*, p. 54.
2. Cet abbé était mort en 1587, mais son tombeau devait dater de 1575 environ, car c'est le millésime que porte la grande fenêtre toute voisine où il est représenté. Cf. Defer, *Saint-Martin-ès-Aires* (*Soc. acad. Aube*), 1875, p. 74-77, et Arnaud, *Voy. arch.*, p. 21-25. La chapelle sépulcrale est reproduite au trait par Arnaud.
3. Rep. par Fichot, *Stat. mon.*, t. IV.



106 Cliché des auteurs

RUMILLY-LEZ-VAUDES. *Saint Thomas.*

Grand. nat. — Voir p. [illegible]



107 Cliché des Mon. Hist.



VENDEUVRE. *Saint Paul.*

Grand. nat. — Voir p. 385.

108 Cliché des auteurs



RUMILLY-LEZ-VAUDES. *Saint Jean*

Grand. nat. — Voir p. [illegible]

tombiers gothiques; le ciseau n'a plus la vigueur de jadis, pourtant une impression de grandeur véritable ressort de ce visage, et la beauté du mouvement et des plis de la draperie y ajoute encore. Un tel monument où le sérieux de la tradition troyenne se mêle dans une si parfaite mesure à l'idéalisme, un peu bien conventionnel et facile d'ordinaire, des imagiers de la suite de Dominique, fait regretter vivement que cette mesure n'ait pas été plus souvent observée, et qu'il soit presque une exception[1] dans l'art troyen de la seconde moitié du XVI[e] siècle.

Toutes ces généralisations et cette prétention au style, n'eussent pas, on le sait, été sans froideur : des morceaux tels que la *Sainte Marthe* de Vendeuvre le prouvent surabondamment; pour réchauffer ces généralisations excessives où la manie du « style » l'avait entraînée, l'école, exagérant les pratiques de la transition et les modes que Dominique avait fait prévaloir, se mit à agiter ses statues et à imaginer pour elles les plus inquiétantes contorsions. Les premiers essais de mouvement étaient louables certes et des ouvrages infiniment gracieux en étaient nés; mais l'excès où se jetèrent nos italianisants fut déplorable et le manque de logique des attitudes, leur perpétuelle agitation et le dérèglement des gestes, sont parmi les défauts qui donnent aux dernières années de l'école troyenne ce caractère tendu et artificiel qui est si fatigant.

Dorénavant une figure assise ne se tiendra plus droite sur son siège, mais elle repliera ses jambes en une pose où la réalité ne se plaît que rarement, témoin la *Vierge* de Saint-Pantaléon[2] (fig. 109), une des plus délicates pourtant et des plus raisonnables, si l'on peut dire, parmi les statues de cette période. Debout, les personnages ne se comporteront guère mieux[3] et l'un de leurs gestes favoris sera cet étrange croisement de jambes que nous avons aperçu déjà dans certaines figures du *Trépassement de la Vierge*, de l'atelier de Juliot; la trouvaille est

1. Comparer avec ce monument celui de Hyeronimus Burgensis, évêque de Châlons († 1573), dans la cathédrale de cette ville. Le naturalisme du gisant en bas-relief est plus aigu, mais le buste, très réparé d'ailleurs, du prélat et le petit génie funéraire (aujourd'hui déposés au petit séminaire de Tours) sont de la plus déplorable banalité. Nous saisissons l'occasion qui se présente à nous de remercier ici M. le chanoine Lucot des renseignements qu'il nous a obligeamment donnés sur ce monument. Phot. par Robert.

2. Phot. par Lancelot; Repr. par Fichot, *Stat. mon.*, t. IV, pl. II, et par Roy, *Troyes pittoresque*, pl. 21.

3. Voir la *Vierge* de Saint-Florentin (Yonne), qui semble véritablement courir.

médiocrement heureuse, mais elle fit fortune, et les *Apôtres* du retable d'Isle-Aumont[1], si peu rassurants dans l'instabilité de leur équilibre, sont là pour le prouver. Ils se hancheront surtout en des postures quasi dansantes, tel le *Saint Symphorien* de Lhuître (fig. 110), le type le plus caractéristique de cette série et celui qui montre le mieux jusqu'où la passion du mouvement pouvait conduire un imagier : c'est un déséquilibrement complet et l'on ne voit guère comment il serait possible, sans folie, de contourner un corps humain davantage. Cette statue, nous l'avons dit, date de 1550; elle doit être une des premières exécutées suivant cette formule, mais la recette plut sans doute, car on trouve dans nos églises toute une série de monuments de fabrication analogue. L'agitation en vérité devint de règle et l'on trouverait avec peine dans toute cette période un personnage en parfait équilibre, droit sur ses jambes, et dont l'attitude ne vise pas à l'effet.

Les mêmes tendances qui avaient amené ces contorsions dans les attitudes devaient agir sur le vêtement. Ce n'est pas à dire, assurément, que toutes ces œuvres où la draperie se refouille contrairement aux lois respectables de la logique, ne sauraient qu'être par cela même dénuées de tout agrément; nous en avons noté de charmantes dans l'art de transition, alors que l'évolution se préparait, et nous en trouverons encore de fort élégantes. C'est ainsi que la *Vierge assise* de Saint-Pantaléon de Troyes (fig. 109) est tout à fait aimable et n'avait pas besoin, pour plaire, de ces draperies qui pendent et de ces plis qui foisonnent; il en est de même de la *Vierge de pitié* de la même église, qui est sans doute de la même main[2]. Aussi bien, ces deux monuments sont-ils à la frontière de l'italianisme, tout imprégnés encore de l'esprit de l'époque précédente, et la technique même de ces draperies, sans dessin, mais non exagérément flottantes, aux plis cassés, mais bien construits, les rapproche-t-elle plutôt de certains morceaux que nous avons étudiés antérieurement : la ligne de démarcation, on le sait, est difficile à établir entre les différentes périodes et l'on ne saurait toujours déterminer exactement où a passé Dominique et où nous n'avons affaire qu'à de plus ou moins sensibles infiltrations. Pour la *Sainte* « au livre » de Mussy-sur-Seine (fig. 103), que nous donnions comme un bon exemple des

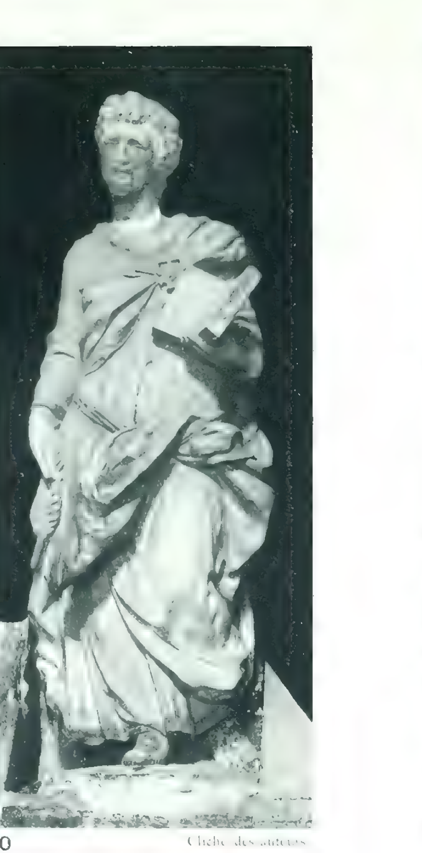
1. Rep. par Fichot, *Stat. mon.*, t. I, p. 398.
2. Phot. par Lancelot.




109 — Cliché Lancelot

TROYES, SAINT-PANTALÉON. *Vierge.*

Haut. 1 m. 25. — Voir p. 384.



110 — Cliché des auteurs

LHUITRE. *Saint Symphorien*

Haut. 1 m. [illegible] — Voir p. [illegible]



111 — Cliché des auteurs

TROYES, SAINT-NICOLAS. *Sainte Savine.*

Haut. [illegible] m. [illegible] — Voir p. [illegible]

généralisations du vêtement et du visage, l'hésitation n'est guère permise, et c'est évidemment en vue de réchauffer sa draperie que l'imagier y a creusé ces formidables vallonnements et qu'il a multiplié, sur les surfaces demeurées planes, les accidents destinés à accrocher la lumière.

Les exemples de cette transformation sont innombrables, et il n'est presque aucune statue de notre troisième période dont les draperies ne se contournent ou ne s'agitent éperdument, à moins que les plis ne s'entassent les uns sur les autres et ne retombent en cascades. De cette dernière manière, deux types bien caractéristiques sont le *Saint Jacques* d'Ervy et un *Saint Paul* à Vendeuvre [1] (fig. 107), enveloppés tous deux dans de gigantesques manteaux, et qui ne doivent qu'à cette exagération de faire quelque effet; le *Saint Paul* surtout, dont la tête n'est qu'une déformation du type des apôtres de Rumilly-lez-Vaudes, serait d'une nullité fâcheuse, sans la précaution prise par l'imagier d'attirer l'attention sur les seuls grands plis transversaux, étroitement serrés les uns contre les autres, qui semblent zébrer la draperie, et rappellent vaguement certains procédés du XIVe siècle et la grandeur contournée de l'art de cette époque. Mais c'est là un type assez rare et la banale agitation est comme de règle, où la draperie n'a plus de dessin et le pli plus de forme. Or, à cet égard, le *Saint Symphorien* de Lhuître est encore à citer : il serait lamentable de banalité et de froideur, si le sculpteur n'en avait soulevé la robe en brusques retroussis et n'avait attaché sur la poitrine un manteau dont les pans « se recourbent en replis tortueux », revenant chiffonnés sur le ventre et y trouvant juste à point un cordon pour retomber en une dernière circonvolution. Ici déjà son goût nouveau pour la chaleur a entraîné l'école et les draperies côtoient la caricature; elle y tombera quelques années plus tard, avec la *Vierge* placée tout auprès du *Saint Symphorien*, en face de la porte méridionale de l'église [2].

Mais l'adoption de ces formules nouvelles, nous l'avons dit, n'est, de la part des imagiers, que la manifestation d'une transformation de leur manière de sentir, et c'est de cette nouvelle manière, née de l'italianisme, qu'il importe surtout de déterminer les caractères. Le soin que les imagiers avaient pris jadis de ne pas rechercher d'autre

1. Photographiés l'un et l'autre par Robert.
2. Phot. par Robert.

effet que celui qu'ils pouvaient raisonnablement tirer du fond même du sujet représenté, était l'indice d'un sentiment religieux intime et profond, de ce sentiment dont l'art gothique français avait été la fidèle expression. Si l'art du xvi[e] siècle chercha plus souvent l'occasion de briller, même dans les sujets pieux qu'il figurait, et parfois à leurs dépens, s'il renonça à ce grand sérieux et à ce dédain des vaines habiletés pour s'attacher davantage aux questions de facture, et si cette visée à l'effet, à une certaine grandeur et à une certaine beauté de convention finirent par prévaloir uniquement, c'est que peu à peu le sentiment chrétien du moyen âge disparaissait et que la conception l'emportait de cette religion tout extérieure et décorative que la décadence italienne mettait à la mode. Certes, nous ne prétendons pas dire que les imagiers du milieu du xvi[e] siècle et leurs clients fussent moins pieux que ceux des générations antérieures, et nous avons même noté à diverses reprises la recrudescence de ferveur qui suivit les premières luttes de la réforme. Mais la religion, dans ses manifestations extérieures au moins, s'était transformée : en exprimer le caractère intime ne suffisait plus aux artistes, et il leur fallait, pour arriver au cœur des fidèles, l'intermédiaire d'un art déjà laïcisé et qui, ne pouvant plus frapper juste, se contenta trop souvent, avec les italianisants, de frapper fort.

Frapper fort paraît en effet être dorénavant la suprême ambition de nos imagiers. L'expression, au lieu d'être contenue, devient exubérante ; ce ne sont plus des sentiments qui animeront les personnages, mais des passions violentes, et ils déclameront, cambrés en des attitudes théâtrales. Plus de simplicité : des exagérations perpétuelles, le mélodrame et le sentimentalisme ; et toujours, derrière chaque statue, on croirait voir l'imagier guettant l'effet qu'il a pu produire : il se sait habile et tient à faire valoir son mérite. Tout cela est nouveau dans l'art troyen, et si ces tendances commençaient à poindre à la fin de la période de transition, il fallut l'exemple de Dominique pour les encourager et pour achever la transformation.

Cette incessante exagération est d'autant plus choquante que, nous l'avons vu, la plupart des motifs de nos vieux imagiers gothiques sont demeurés les thèmes habituels des italianisants, et qu'ainsi les comparaisons s'imposent davantage entre les deux arts. A la grâce intime succède chez les saintes un sentimentalisme vague, et il suffit

de mettre en regard, pour comprendre la transformation qui s'est accomplie, la *Sainte Savine* de Saint-Germain ou la *Sainte Syre* de Saint-Phal, avec la *Sainte Savine* de Saint-Nicolas de Troyes par exemple[1] (fig. 111). Sans doute cette figure n'est pas tout à fait dénuée d'agrément et l'imagier ne s'est pas abandonné à des excès de sentiment bien blâmables; mais que cet air pleurnicheur est peu d'accord avec le caractère de la courageuse jeune fille qui traversa toute l'Europe jusqu'à Troyes, pour rejoindre son frère converti à la foi chrétienne, et comme c'est là une pèlerine quelconque, molle, aux airs penchés, si l'on songe à celles que nous avons rencontrées jadis, si alertes et « allantes » dans leur simplicité, et si décidées dans leur douceur! Et ici l'italianisme est plutôt latent, comme le manifestent l'attitude et la draperie, calmes encore; mais il suffit de pousser un peu plus avant, pour trouver des monuments tels que ces extraordinaires *Saint Jean* de Bar-sur-Seine et de Saint-Florentin[2], où, au milieu d'un fouillis de plis contournés, de prétentieux visages s'aperçoivent, doucereux et plaintifs à plaisir, sans la moindre émotion réelle et profonde. Saint Jean n'a d'ailleurs jamais bien inspiré nos sculpteurs troyens; dès la période de transition, ils nous en avaient fourni quelques-uns d'assez fâcheux; ceux-ci descendent en droite ligne de celui de l'atelier de Dominique et peut-être n'avaient-ils pas beaucoup à y ajouter pour devenir proprement insupportables.

Le sentimentalisme n'est d'ailleurs que le moindre défaut de nos italianisants; celui qui a eu pour l'école les plus graves conséquences, c'est assurément la passion du théâtral et de la vaine déclamation. Saint Pierre était jadis un saint un peu bourgeois, d'allures et de visage médiocrement distingués, comme on nous le montre à Sainte-Savine et au-dessus du retable de Gérosdot[3]; mais il avait du moins de la bonhomie à défaut de grandeur. Les italianisants paraissent, et dorénavant il ne saurait plus oublier qu'il est le portier du Paradis; il a des prétentions à la noblesse, et se guinde, pompeusement drapé, cambré comme il faut, avec quelque chose dans la tête de ce type pseudo-classique dont le *Saint Philippe* de l'atelier de Dominique, à

1. Phot. par Robert.
2. Le *Saint Jean* de Saint-Florentin paraît daté de 1572, s'il est bien sur son socle original et si nous avons déchiffré correctement l'inscription.
3. Rep. par Fichot, *Stat. mon.*, t. II, pl. I, p. 457. Phot. par Robert, n° 8473 du *Cat. mon. hist.*

Saint-Pantaléon, avait donné déjà un très fâcheux modèle : à cet égard, le *Saint Pierre* de Rosson [1] (à l'est de Troyes) (fig. 113) ne laisse rien à désirer, et c'est un des types les plus complets de l'art de décadence dans les ateliers troyens.

Mais où nous apercevons mieux encore ces tendances, c'est dans deux groupes de l'église de Saint-Étienne à Bar-sur-Seine, un *Saint Joseph avec l'Enfant Jésus* et une *Éducation de la Vierge* (fig. 112 et 114) qui se font pendant dans le transept nord. Nous n'avons plus à dire quel charme intime et familier se dégageait, dans nos premiers ateliers, de ces jolies compositions, où la petite Vierge, toute droite et attentive à côté de sa mère, lisait en suivant les lignes du doigt, dans un grand livre ouvert que tenait sainte Anne ; le moindre imagier savait tirer parti de cette scène et le plus naïf, témoin le bonhomme de Praslin [2], n'était pas toujours celui qui y mettait le moins d'agrément. Ici, certes, il n'est plus question de naïveté et l'artiste est singulièrement adroit au contraire : la belle robe fourrée de sainte Anne est traitée d'un ciseau très sûr, et le tout pyramide selon les règles ; mais qu'est devenue la grâce d'autrefois, au milieu de ces formidables draperies ? pourquoi cet air tragique de la mère et cette main levée comme pour punir, au lieu de s'appuyer doucement, selon le geste traditionnel, sur la tête ou l'épaule de l'enfant pour l'encourager dans une lecture difficile ? Qu'est-ce surtout que cette petite Vierge sans jeunesse, qui tourne le dos à sa mère et lit d'un air ennuyé [3] ? La complication des étoffes donne au groupe, au premier abord, une manière de grandeur ; mais à l'examiner de plus près, on sent combien tout cela est artificiel, et l'on regrette plus vivement la justesse de l'expression et la tendresse des sculpteurs moins habiles du commencement du siècle.

Ce caractère déclamatoire est plus sensible encore dans le *Saint Joseph*. Le *Saint Joseph avec l'Enfant* est un sujet assez rare dans notre ancien art champenois et à la vérité nous n'en connaissons que peu d'exemples ; l'un d'eux est à Praslin [4], où, comme ici, il fait pendant à une *Éducation de la Vierge*, celle précisément que nous citions plus

1. Phot. par Robert, n° 8789 du *Cat. des mon. hist.* A rapprocher, le *Saint Jean* de Saint-Remy (près d'Arcis).
2. Phot. par Robert.
3. Dans le même style, voir les *Éducations* de Mussy-sur-Seine (phot. par Robert), Chennegy, Saint-Parres-les-Tertres, etc.
4. Phot. par Robert.

112 Cliché des auteurs

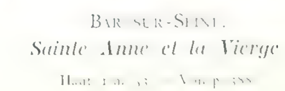
BAR-SUR-SEINE.
Saint Joseph et l'Enfant.
Haut. 1 m. 43. — Voir p. 388.



113 Cliché Mon. Hist.

ROSSON. *Saint Pierre.*
Pet. Nat. — Voir p. 387.





114 Cliché des auteurs

BAR-SUR-SEINE.
Sainte Anne et la Vierge
Haut. 1 m. 53. — Voir p. 388.

haut; les deux groupes de Praslin sont de la même main et peut-être d'un simple imagier de village, tant le faire en est maladroit, mais la grâce du sentiment les rend véritablement touchants, et c'est une figure exquise que celle du petit Jésus, qui, le globe dans une main, allonge l'autre, en souriant curieusement, vers un panier de fruits que le vieillard lui présente. Une telle composition n'était pas pour être goûtée de nos italianisants; aussi à Bar-sur-Seine, tout s'est prodigieusement « anobli », et l'air du saint, empreint d'une béatitude distinguée et théâtrale, et son geste, élégant en soi bien qu'inintelligible (à moins qu'il ne s'agisse simplement de répondre à celui de la *Sainte Anne* voisine), et sa tournure, car il est taillé en Hercule, les pectoraux merveilleusement saillants. Il a pris modèle sur le *Saint Joseph* de Saint-Pantaléon, que nous avons attribué à l'atelier immédiat du Florentin, et la tête, elle aussi, a un air de famille avec celle du *Saint Philippe*; de même, l'enfant nous montre assez bien la dégénérescence dans les ateliers troyens de ces types que Dominique avait empruntés à l'art de Michel-Ange. Seulement la grandeur du maître, déjà affadie par son imitateur, s'est évanouie, et ce qui la remplace, c'est une vaine déclamation sans profondeur et sans véritable force. Un pareil groupe devait être bien approprié au goût du jour, car il trouva des copistes, et l'église Saint-Nizier de Troyes en possède une manière de réplique : l'exécution en est très inférieure, mais en revanche la passion du théâtral s'y développe tout à l'aise et l'on peut suivre ainsi pas à pas le progrès de la décadence.

Si, dans les sujets familiers et où seule la grâce était de mise, l'école troyenne trouve moyen de déclamer, on imagine à quels excès elle put se livrer quand il s'agit de sentiments violents ou tragiques. A la vérité on est tout surpris, en examinant les *Pitiés* de cette dernière période, de les trouver moins exubérantes qu'on n'aurait pu le craindre; mais elles sont pour la plupart d'une extrême médiocrité et leurs auteurs n'étaient capables sans doute de rien inventer, ni en bien ni en mal [1]. Quant aux groupes du *Christ en croix* entre saint Jean et la Vierge, qui figuraient jadis sur tous les jubés, ceux qui nous restent sont trop grotesques pour qu'il y ait lieu de s'y arrêter, et il serait aisé vraiment de railler l'air de ténor italien du

1. Creney, Moussey, Villiers-Herbisse, Saint-Aventin.

Saint Jean de Mesnil-Sellières (à l'est de Troyes) ou la pose de *prima donna* de la *Vierge* qui lui fait face : chaque style a ses magots, et la prétention de ceux-là n'est que ridicule; ils ne font pourtant que pousser à l'extrême les défauts d'œuvres telles que le *Christ*, la *Vierge* et le *Saint Jean* de Nozay [1] (au sud d'Arcis-sur-Aube), qui sont parmi les meilleures figures de ce genre qu'ait produites l'art italianisant [2] (fig. 115). Le Christ qui porte sa croix (il ne provient pas sans doute d'une décoration de jubé) est relativement simple et le sculpteur a évité d'en faire un Apollon par trop bellâtre, de quoi il faut lui savoir gré; mais cette agonie est d'une élégance sentimentale où le goût du temps se donne ample carrière; quant à la *Vierge* et au *Saint Jean*, ils ont tout ce qu'il faut pour satisfaire les plus décidés amateurs de déclamation, doucereux eux aussi, sans doute, mais surtout théâtraux dans leur pose et mélodramatiques dans leur expression. Au reste, qu'on les examine avec quelque attention, et l'on s'apercevra qu'ils réunissent en eux, outre ces traits particuliers, tous les caractères que nous avons précédemment reconnus à l'italianisme troyen : visages généralisés d'après un canon de beauté toute conventionnelle au lieu de la recherche du type individuel d'autrefois; draperies banales et impersonnelles substituées à la précision pittoresque du costume; agitation artificielle donnée à ces draperies pour en réchauffer la froideur, et déséquilibrement de l'attitude pour répondre à l'agitation des draperies; grossissement factice des sentiments et des expressions, remplaçant la juste et loyale mesure de l'ancienne tradition; invasion du sentimentalisme et triomphe de la déclamation. Rien n'y manque, et peu d'œuvres représentent aussi complètement l'art nouveau : avec elles, la transformation est complète, et l'évolution est achevée qui a mené l'art troyen de ses débuts gothiques du commencement du XVI[e] siècle à l'italianisme de la suite de Dominique.

Cette évolution, nous en avons marqué les phases et, de monument en monument, nous en avons suivi les progrès. Ils avaient été lents d'abord, et longtemps, plus longtemps peut-être que partout ailleurs en France, les traditions locales s'étaient conservées à Troyes,

1. Ces statues ne paraissent pas avoir été faites pour l'emplacement qu'elles occupent actuellement dans un retable.
2. On peut citer aussi une jolie *Vierge* et un *Saint Jean* à Saint-Urbain de Troyes.



115 Cliché des auteurs

NOZAY. *Retable.*

Largeur 2 m. 12 — Voir p. 390.

116 Cliché des auteurs

ROSNAY. *Sainte Marguerite.*

Haut. 1 m [illegible] — Voir p. [illegible]

Phototypie Berthaud Paris

vivaces et fécondes; mais le « particularisme » troyen n'était pas de taille à se maintenir intact, quand tout autour de lui s'était abandonné aux modes italiennes ; à son tour il accepta la règle commune et se soumit à l'hégémonie de l'Italie. Il le fit certes de bonne grâce, avec enthousiasme même, si l'on veut, mais il paya sa conversion de son originalité. Dorénavant, sous l'action de l'italianisme, tout le caractère si profondément local de l'art troyen disparut, tout ce qui lui était personnel dut s'effacer, et entre les monuments pleinement italianisés que nous avons étudiés et ceux de tant d'autres régions de la France, presque aucune différence n'est plus sensible. Rien ne permet de croire que Pierre Jacques, à Reims, ait été en contact avec Dominique et qu'il en ait le moins du monde subi l'influence : à ne considérer pourtant que leur style, des monuments tels que l'*autel des Saints Apôtres* ou de la *Résurrection*[1], à la cathédrale (1547), pourraient être attribués indifféremment aux ateliers rémois italianisés ou à ceux de Troyes ; l'identité est complète et les qualités comme les défauts sont les mêmes. Après que la porte a été ouverte à l'italianisme et qu'il s'est installé dans la cité, il n'y a plus de place que pour lui ; il a tout uniformisé et n'a plus laissé subsister, dans les centres provinciaux, la trace même d'un art particulier. Si celui de Troyes a résisté un peu plus longtemps, c'est que l'école était plus fortement constituée et qu'elle connut très tardivement ces modèles étrangers, mais, comme les autres, il a été absorbé, et désormais, on ne saurait le nier, il n'y a plus à proprement parler d'art troyen.

Les circonstances, il est vrai, ne se prêtaient plus guère, à Troyes, au développement de l'art. Les troubles religieux qui avaient agité tout le troisième quart du siècle et commencé d'ébranler la prospérité de la ville, s'étaient fort aggravés ; la guerre civile avait été déchaînée, les meilleurs citoyens s'étaient exilés et, durant toute la Ligue, des aventuriers soutenus par la plèbe fanatisée avaient été maîtres souverains. Les imagiers, que faisaient vivre surtout les commandes des riches bourgeois et du clergé, devaient pâtir les premiers, et il y a tout lieu de croire que les ateliers se fermèrent les uns après les autres. C'est à peine si, durant ces années troublées, nous relevons les noms de quelques rares sculpteurs, de ce

1. Il faut noter que la plupart des têtes sont refaites.

Nicolas Pajot, qui, en 1591, fait des réparations, urgentes vraisemblablement, à Saint-Jean, Saint-Lambert et Saint-Nicolas, et d'un certain Louis Goussin, qui vers 1592-94 travaille à Saint-Pantaléon [1], tous deux assez pauvres hères sans doute. Gentil était mort à temps, vers 1582, le dernier de la grande pléiade de sculpteurs qui avait embelli Troyes. Henri IV y essaya, comme partout, de remédier au mal, mais ce ne sont pas les 105 000 livres dont il gratifia la ville en 1594 pour l'indemniser de ses pertes [2] qui rétablirent la prospérité; en tout cas, quinze ans de chômage avaient interrompu toute vie artistique, et les quelques ouvrages qui nous restent de l'époque qui suit prouvent surabondamment que la chaîne n'avait pu être renouée. Ce ne sont pas des œuvres d'art que le *Saint Pierre* et le *Saint Paul* [3] conservés au trésor de la cathédrale de Troyes et où la platitude est poussée à ses dernières limites; et quant à des statues telles que la *Sainte* « au livre » du portail de Mussy-sur-Seine, la *Sainte Catherine* et la *Sainte Marguerite* (fig. 116) de Rosnay (près de Brienne), on se demande quelle étrange aberration a pu leur donner place dans des églises, et les tirer des magasins d'accessoires de théâtre d'où elles semblent provenir. Un seul monument tranche sur ces pauvretés, la statue gisante de Louise de Coligny (+ 1589) à Thennelières [4] (à l'est de Troyes); mais aucune raison ne permet de l'attribuer à un atelier troyen, et c'est peut-être l'ouvrage d'un de ces tombiers parisiens qui travaillaient avec plus ou moins de talent dans la formule chère aux élèves de Pilon. Ainsi donc, sept ans après la mort de Gentil, Troyes paraît en être réduite à se fournir au dehors, et la seule statue intéressante que nous présente dans la région l'extrême fin du XVIe siècle est sans doute un travail d'importation.

L'amoindrissement de la fortune de la ville est coupable assurément d'une telle déchéance artistique, mais d'autres responsabilités peuvent aussi être cherchées, et nous croyons que la diffusion de l'italianisme doit en avoir sa bonne part. En brisant toutes les traditions

1. Assier, *Arts et artistes*, p. 150. M. Rondot n'a de même noté, entre 1580 et 1590, que très peu de commandes adressées aux Pothier; les peintres naturellement chômaient aussi. *Les peintres du nom de Pothier*, p. 358 et *passim*.
2. Boutiot, *Hist. de Troyes*, t. IV, p. 252 et 256.
3. Phot. par Lancelot.
4. Rep. dans Fichot, *Stat. mon.*, t. II, p. 390. Phot. par Robert, nos 8860 et 8861 du *Catal. Com. mon. hist.* Voir Gayot, *Note sur une statue conservée dans l'église de Thennelières* (*Ann. Aube*, 1860).

de l'école, en substituant à l'infinie variété de jadis, fondée sur les habitudes diverses de chaque atelier et aussi sur la libre observation de la nature familière, une uniformité desséchante et l'imitation perpétuelle de formules toujours semblables, il tarit les sources d'inspiration des imagiers, les habitua à ne plus réfléchir ni regarder, et à se contenter des vaines redites qu'un public, subjugué par le prestige des artistes venus d'outre-monts, leur réclamait uniquement. Une génération peut, au besoin, vivre sur une formule et même faire illusion quelque temps, grâce à certaines qualités d'exécution, et l'on sait que, chez nos derniers imagiers troyens, ces qualités étaient réelles. Mais toute formule finit par s'épuiser, le néant en apparaît, et si des réserves d'énergie et d'originalité naturelle ne subsistent pas, l'école qui s'est laissé conquérir mourra. Ces réserves, Troyes n'avait pas su se les conserver, ou plutôt l'italianisme les avait absorbées, elles aussi; l'art troyen mourut, et il fallut, pour qu'il reprît quelque apparence de vie, la grande poussée du siècle de Louis XIV. Mais ce n'est vraiment plus d'art troyen qu'il s'agit alors, et Girardon a beau naître à Troyes, y passer une partie de son existence et y laisser quelques-unes de ses œuvres les plus célèbres, il n'est le produit d'aucune renaissance proprement troyenne; rien ne l'annonce dans sa ville natale et rien ne le suit. « L'esprit souffle où il veut » : c'est par hasard qu'un sculpteur de talent naquit à Troyes en plein XVII[e] siècle. Girardon n'a que son origine de troyenne et ce ne sont pas les leçons qu'il put recevoir dans les pauvres ateliers dégénérés de sa ville natale qui formèrent son art. Il adopta celui qui régnait dans toute la France et dont la cour était charmée. Aucun caractère local ne saurait sans doute se distinguer dans son œuvre, et si l'on prétendait d'aventure voir en lui le successeur de ce Dominique et de ces italianisants qu'il admirait si fort, et dont les ouvrages, à l'en croire, « valaient leur pesant d'or », c'est seulement parce que la manière dont ils avaient été les représentants à Troyes était devenue, en suite de la conquête italienne, celle du pays tout entier, et que c'était toujours sur l'art de la suite de Michel-Ange, renouvelé seulement par quelques maîtres de mérite, que vivait la sculpture française.

L'art gothique était-il cependant épuisé à Troyes quand les premières pénétrations italiennes s'y firent jour, ou était-il capable encore d'une longue suite d'œuvres charmantes? était-il moribond, ou

gardait-il toujours en lui assez de vitalité pour reverdir et refleurir une fois de plus sur sa tige vieille de quatre siècles? La question, envisagée d'une façon générale, a été souvent débattue, et c'est elle qui a paru être au fond de la querelle entre les admirateurs de la renaissance classique et ses détracteurs. Certes, si, sur un point quelconque de la France, il ne semblait pas que le gothique, dans le premier tiers du XVI[e] siècle, fût destiné à une si prompte fin, c'était bien à Troyes; des monuments comme ceux qui sortirent alors de l'atelier de la *Sainte-Marthe* ne sont pas des œuvres de décadence, et un art qui en 1533 produisait encore le retable tout gothique de Rumilly-lez-Vaudes n'avait pas l'apparence de devoir si vite s'évanouir. Mais c'est un jeu d'esprit quelque peu vain, à notre avis, du moment où cet art mourut peu après, d'examiner s'il aurait pu vivre, et de se prendre de querelle pour des hypothèses qui ne valent, après tout, que ce que vaut l'ingéniosité de leurs défenseurs. Ainsi posé, le problème est évidemment insoluble, et il n'y a aucune raison de le soulever une fois de plus à propos de Troyes. L'art gothique y fut tué par l'art italianisant : honneur et paix à sa mémoire!

Le nœud de la question consiste au contraire, croyons-nous, à chercher comment se comporta son successeur et quels résultats eut l'installation du nouveau venu aux lieu et place du défunt. Or, de tout ce que nous avons observé, nous ne saurions, on peut le prévoir, conclure autre chose, sinon que ces résultats furent mauvais et que l'invasion italienne eut à Troyes des conséquences funestes. Et si nous en jugeons ainsi, qu'on n'aille pas y voir de notre part une sorte de parti pris de protectionnisme artistique, une conviction préjudicielle que tout ce qui est étranger ne pourrait avoir qu'une influence fâcheuse sur l'art français. Aucune réaction n'a jamais produit de plus grands et de plus utiles résultats que celle du réalisme flamand du XIV[e] siècle sur l'idéalisme français, et l'intime pénétration de ces deux arts fit éclore une floraison incomparable de chefs-d'œuvre. Mais ce qu'il ne faut pas oublier, et le point est capital, c'est qu'au moment où les tombiers et autres imagiers du nord parurent à la cour de France, l'art qu'ils apportaient était un art vivant, qui s'appuyait sur une observation directe de la nature et se renouvelait sans cesse en puisant autour de lui dans la vie réelle; c'est pourquoi cet art put infuser un sang nouveau à l'art français qu'avaient envahi les formules, et lui donner une autre jeunesse. De même

l'Italie aurait pu avoir son tour, et, si le contact avait été pris plus tôt, au moment où les grands sculpteurs de Florence, les grands réalistes du xve siècle, donnaient à son art un si prodigieux essor, elle eût été, elle aussi, capable de vivifier l'art français ; elle faillit un instant y réussir, et les premiers imagiers de l'école de la Loire parurent recueillir comme un lointain reflet de l'art incomparable qui avait peu auparavant rayonné sur la péninsule. Mais il était déjà trop tard; la sculpture italienne s'ensevelit dans la gloire de Michel-Ange, qui absorba tout ce qu'elle conservait de force et de vie. Les contemporains du maître, pour la plupart, vécurent de ses formules et les ressassèrent ; ce sont elles qu'ils apportèrent à la France, ce sont elles qu'ils lui vantèrent comme l'art unique, comme l'art en soi. La France, enivrée d'humanisme, fut séduite par ces improvisateurs et les crut sur parole ; la mode les adopta, et les vieux imagiers, charmés par la nouveauté, renoncèrent à leur travail loyal et sincère pour se hâter vers ces étrangers ; mais ceux-ci ne pouvaient donner que ce qu'ils possédaient et répandre autour d'eux que ce dont ils étaient pleins, à savoir des formules : ce sont elles qui envahirent donc l'art français et, comme elles n'avaient aucune vie propre et que chaque jour les éloignait davantage de la nature où l'art se retrempe, le changement qui se produisit ne fut pas fécond comme l'avait été celui du xive siècle sous l'action bienfaisante du réalisme flamand.

Sans doute, pour les grands génies de ce qu'on est convenu d'appeler la Renaissance, ces formules ne furent pas des liens. Un Pilon n'était pas homme à se laisser enchaîner par elles; il reconnut ce qu'elles avaient jadis contenu de vie, et sut y retrouver l'âme des maîtres qui les avaient créées : des œuvres telles que le *Biragne* ou le *Henri II* constituent un merveilleux mélange de l'art de la France et de celui de l'Italie; encore est-ce incontestablement la part de la France qui domine, et le sculpteur n'a emprunté à l'Italie que ce qui était indispensable pour ajouter à son ouvrage ce je ne sais quoi que la tradition française ne lui donnait pas. Malheureusement le génie est rare, et pour revenir à la sculpture champenoise, on ne le rencontrait guère à Troyes. Nos imagiers étaient de braves artisans qui n'y prétendaient point, et se contentaient de faire leur métier comme on le leur avait appris, les meilleurs y ajoutant seulement quelque chose de leur âme modeste et naïve. Ils firent ainsi, sinon des chefs-d'œuvre, du moins des œuvres saines et parfois charmantes.

Quand l'italianisme se présenta à eux et qu'ils en virent chacun engoué, ils ne songèrent pas à résister; ils en adoptèrent les formules, et — une minutieuse étude des monuments nous l'a prouvé — celles-ci firent sur ces esprits simples leur œuvre ordinaire : elles desséchèrent toute source d'inspiration, et, après peu de temps, la vie se retira de l'école troyenne, comme d'un corps épuisé d'où le sang a disparu.

PRINCIPAUX OUVRAGES ET ARTICLES

AYANT TRAIT A L'HISTOIRE

DE

LA SCULPTURE TROYENNE[1]

AU SEIZIÈME SIÈCLE

ANDRÉ (F.). Voir D'ARBOIS DE JUBAINVILLE et F. ANDRÉ.

ARNAUD, *Antiquités de la ville de Troyes*. Troyes, 1842, in-fol.

ARNAUD (A.-F.), *Sur quelques fragments de sculpture du moyen-âge conservés au Musée de Saint-Loup* (*Mémoires de la Société académique de l'Aube*, 1835).

ARNAUD (A.-F.), *Voyage archéologique et pittoresque de l'Aube*. Troyes, 1837, in-fol.

ARBOIS DE JUBAINVILLE (D'), *Inventaire sommaire des archives départementales antérieures à 1790*, série G. Aube. T. I. Paris et Troyes, 1869, in-4°.

ARBOIS DE JUBAINVILLE (D') et F. ANDRÉ, *Inventaire sommaire des archives départementales antérieures* à 1790, série G. Aube. Tome II. Paris et Troyes, 1896, in-4°.

ARBOIS DE JUBAINVILLE (D'), *Note pour servir à la statistique paléographique et archéologique de l'arrondissement de Bar-sur-Aube* (*Annuaire de l'Aube*, 1856).

ARBOIS DE JUBAINVILLE (D'), *Répertoire archéologique du département de l'Aube*. Paris, 1861, in-4°.

ASSIER (Alexandre), *Les arts et les artistes dans la capitale de la Champagne* (t. II de *La Champagne encore inconnue*), Paris, 1876, in-8°.

[ASSIER (Alexandre)], *Comptes de la fabrique de l'église Saint-Jean de Troyes*. Troyes, 1855, in-8°.

[ASSIER (Alexandre)], *Comptes de la fabrique de l'église* Sainte-*Madeleine de Troyes*. Troyes, 1854, in-8°.

AUFAUVRE (Amédée), *Troyes et ses environs; Histoire et Topographie*. Paris, 1861, in-18.

AUFAUVRE et FICHOT, *Album pittoresque et monumental de l'Aube*. Troyes, 1852, in-fol.

BABEAU, *Un bas-relief de l'ancien couvent des Cordeliers et le sculpteur Jubert* (*Annuaire de l'Aube*, 1887).

1. Nous ne donnons ici que la liste des ouvrages ayant trait directement à l'histoire de la sculpture troyenne au XVI[e] siècle; tous les autres travaux que nous avons cités le sont au bas des pages.

Babeau, *Les Compagnies de la Maison du Roi en garnison à Troyes* (1740-1790) (*Annuaire de l'Aube*, 1888).

Babeau, *Dominique et Gentil* (*Ann. Aube*, 1876).

Babeau, *Dominique Florentin, sculpteur du XVIe siècle* (*Réunion des Sociétés savantes des départements, Section des Beaux-Arts*). Paris, 1877, in-8°.

Babeau, *Du Buisson-Aubenay, Voyage d'un archéologue dans le Sud-Ouest de la Champagne en 1646* (*Ann. Aube*, 1886).

Babeau, *Essai sur les rapports de l'art et de l'histoire à Troyes* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1888).

Babeau, *Histoire de Troyes pendant la Révolution*. Paris, 1873-1874, 2 vol. in-8°.

Babeau, *L'Hôtel-Dieu-le-Comte au XVIe siècle* (*Ann. Aube*, 1878).

Babeau, *Jacques Juliot et les bas-reliefs de l'église Saint-Jean de Troyes* (*Ann. Aube*, 1886).

Babeau, *Le Musée de Troyes* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1899).

Babeau, *Ninet de Lestin* (*Ann. Aube*, 1882).

Babeau, *Les prédécesseurs* de *François Gentil* (*Ann. Aube*, 1879).

Babeau, *Les rois de France à Troyes au seizième siècle* (Extrait de la *Revue de Champagne et de Brie*). Troyes, 1880, in-8°.

Babeau, *L'église Saint-Pantaléon de Troyes, sa construction et ses objets d'art* (*Ann. Aube*, 1881).

Babeau, *Saint-Urbain de Troyes* (*Ann. Aube*, 1891).

Babeau, *Une vieille rue de Troyes* (*Revue de Champagne et de Brie*, 1877).

[Babeau], *Catalogue des sculptures du Musée de Troyes*. Troyes, 1888, in-18.

Billiard (L'abbé), *Observations sur une notice de M. Socard relative au tombeau de Pierre de Launoy, seigneur de Dampierre*. Troyes, 1864, in-8°.

Bonaffé (Ed.), *Le mausolée de Claude de Lorraine* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1884).

Boutiot, *Histoire de la ville de Troyes*. Paris et Troyes, 1870-1880, 5 vol. in-8°.

Boutiot, *Les églises de Notre-Dame et de Saint-Jacques-aux-Nonnains* (*Ann. Aube*, 1867).

Bouvier (L'abbé), *Histoire de l'abbaye de Vauluisant* (*Ann. de l'Yonne*, 1887).

Calmet (Dom), *Bibliothèque lorraine* (t. IV de l'*Histoire de Lorraine*). Nancy, 1751, in-fol.

Chaubry de Troncenord (baron), *Étude historique sur la statuaire au moyen-âge* (*Mém. Soc. d'agriculture... de Châlons-sur-Marne*, 1859 et 1862).

Coffinet (L'abbé), *Le lavabo de l'abbaye de Saint-Loup* (*Ann. Aube*, 1867).

Coffinet (L'abbé), *Note concernant une statue de la Vierge donnée par Nicolas Forjot à l'Hôtel-Dieu-le-Comte* (*Ann. Aube*, 1868).

Coffinet (L'abbé), *Recherches historiques et archéologiques sur les attributs de saint Antoine* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1864).

Corrard de Breban, *Archéologie départementale : dessin conservé d'un bas-relief qui se voyait autrefois à Troyes* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1841).

Couderc (Camille), *Le tailleur d'ymaiges Marc Bachot* (1540). *Archives historiques, artistiques et littéraires*, t. II (1er mars 1891), p. 234.

Courtalon, *Topographie de la ville et du diocèse de Troyes*. Troyes, 1783-1784, 3 vol. in-8°.

Darcel, *Le moyen âge et la renaissance au Trocadéro* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1878).

Darcel, *Troyes et ses expositions d'art* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1864).

David (Émeric), *Histoire de la sculpture française, accompagnée de notes par* M. J. du Seigneur *et publiée... par* M. Paul Lacroix, Paris, 1862, in-12.

Defer (Abbé), *Histoire de l'abbaye de Saint-Martin-ès-Aires* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1875).

Det, *La Belle Croix de Troyes* (*Ann. Aube*, 1884).

Dimier (L.) *Lettre*; *Chronique des arts*, 18 mars 1899.

FICHOT (Ch.), *Statistique monumentale du département de l'Aube*. Paris et Troyes, 1883-1897, 4 vol. in-8 (en cours).

FICHOT, voir AUFAUVRE et FICHOT.

GAUSSEN, *Portefeuille archéologique de la Champagne*. Bar-sur-Aube, 1861, in-4°.

GAVELLE (E.), *Notice archéologique sur l'église de Rumilly-les-Vaudes* (*Revue de Champagne et de Brie*), 1896.

GAYOT, *Note sur une statue conservée dans l'église de Thennelières* (*Ann. Aube*, 1860).

GONSE (Louis), *La sculpture française*, Paris, 1895, in-fol.

GROSLEY, *Éphémérides troyennes* (Ed. Patris-Debreuil). Paris, 1811, 2 vol. in-12.

GROSLEY, *Lettre à M. Pierre, peintre du roi et de Monseigneur le duc d'Orléans* (*Journal encyclopédique*, 15 octobre 1777).

GROSLEY, *Mémoires historiques et critiques pour l'Histoire de Troyes*. Paris, 1811-1812, 2 vol. in-8°.

GROSLEY, *Œuvres inédites*, publiées par Patris-Debreuil. Paris, 1812-1813, in-8° (t. I et II, *Mémoires sur les Troyens célèbres*).

GUIFFREY (J.), *François Gentil, sculpteur troyen du XVI*e *siècle* (*Documents communiqués et annotés par* —; *Nouvelles Archives de l'art français*, 1876, p. 126).

GUIGNARD, *Les anciens statuts de l'Hôtel-Dieu-le-Comte* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1853).

GUYTON (Dom), *Voyage littéraire*, publié par U. Robert (*Revue de Champagne et de Brie*, 1877).

H. G., *Lettre* (*Revue de Champagne et de Brie*, 1883).

HERBET (F.), *Dominique Florentin et les burinistes* (*Les graveurs de l'école de Fontainebleau, III*). Fontainebleau, 1899, in-8°.

JAQUOT, *Essai sur les artistes troyens et particulièrement sur ceux du XVI*e *siècle* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1869).

LABORDE (De), *La renaissance des arts à la cour de France*. Paris, 1850-1855, 2 vol. in-8°.

[LALORE (L'abbé)], *Collection des principaux obituaires et confraternités du diocèse de Troyes* (*Collection de Documents inédits relatifs à la ville de Troyes et à la Champagne méridionale publiés par la Société académique de l'Aube*, t. II). Troyes, 1882, in-8°.

LALORE (L'abbé), *Le Dragon de Saint-Loup, dit Chair-Salée* (*Ann. Aube*, 1877).

LALORE (L'abbé), *L'église de l'abbaye de Montier-la-Celle* (*Ann. Aube*, 1882).

LALORE (L'abbé), *État de la paroisse de Chaource avant la Révolution* (*Arcis-sur-Aube*, 1884, in-8°).

LALORE (L'abbé), *Les Frères-Mineurs ou Cordeliers de Troyes* (*Ann. Aube*, 1869).

[LALORE (L'abbé)], *Inventaires des principales églises de Troyes* (*Collection de Documents inédits relatifs à la ville de Troyes et à la Champagne méridionale publiés par la Société académique de l'Aube*). Introduction par l'abbé Nioré. Troyes, 1893, 2 vol. in-8°.

LEBRUN-DALBANNE, *Les bas-reliefs de Saint-Jean-au-Marché* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1865).

LEBRUN-DALBANNE, *Le bas-relief de la rue du Cloître-Saint-Pierre* (*Ann. Aube*, 1873).

LEBRUN-DALBANNE, *Coup d'œil sur l'Exposition de Troyes de 1864* (*Ann. Aube*, 1865).

LE CLERT (Louis), *Note pour servir à l'histoire du costume des bourgeois en Champagne vers le milieu du XVI*e *siècle* (*Ann. Aube*, 1899).

LE CLERT (Louis), *Musée de Troyes, archéologie monumentale, Catalogue*. Troyes, 1890, in-8°.

LETELLIER (F.), *Deux bas-reliefs provenant du tombeau des ducs de Guise* (*Soc. Beaux-arts des départements*, 1884).

[Dom Martène et dom Durand], *Voyage littéraire de deux bénédictins*. Paris, 1717, in-8°.

Méchin (L'abbé), *Les pierres tombales de l'église Saint-Urbain* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1879).

Michel (André), *Promenade au Louvre* (*Journal des Débats*, 19 juin 1898).

Molinier (Émile), *Deux dessins de Dominique Florentin au Musée du Louvre* (*Revue des arts décoratifs*, t. IX).

Perrier (Eugène), *Un retable champenois en Angleterre* (*Revue de Champagne et de Brie*, 1876).

Piganiol de la Force, *Nouvelle description de la France*, éd. 1753, t. III.

Pigeotte (Léon), *Étude sur les travaux d'achèvement de la cathédrale de Troyes*, 1450 à 1630. Paris, 1870, in-8°.

Prévost (L'abbé), *L'ancienne église de Sacey* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1896).

Robert (Paul), *Archives de la commission des monuments historiques. — Catalogue des photographies*. Paris, s. d., in-8°.

Rondot (Natalis), *Les peintres de Troyes du XIIIe au XVe siècle* (*Revue de l'art français*, 1887).

Rondot (Natalis), *Les peintres de Troyes dans la première moitié du XVIe siècle* (*Revue de l'art français*, 1887).

Rondot (Natalis), *Les sculpteurs de Troyes au XIVe et au XVe siècle* (*Revue de l'art français*, 1887).

Roserot (Alph.), *A propos du Mausolée de Claude de Lorraine* (*Chronique des arts*, 17 juin 1899).

Roserot (Alph.), *Nouvelles recherches sur le mausolée de Claude de Lorraine, duc de Guise* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1899).

Roy, *Troyes pittoresque* (30 eaux-fortes originales, avec introduction par M. Babeau, Paris, 1898, in-4°).

Socard, *Biographie des personnages remarquables de Troyes et du département de l'Aube*. Troyes, 1882, in-12.

Socard, *Simple note sur un tombeau conservé dans l'église de Dampierre* (*Ann. Aube*, 1859).

Taylor, *Voyages pittoresques et romantiques en France* (*Champagne*, t. II). Paris, 1857, in-fol.

Tridon (L'abbé), *Coup d'œil sur le congrès archéologique tenu à Troyes* (*Ann. Aube*, 1854).

Tridon (L'abbé), *Description architecturale et iconographique de l'église de Bar-sur-Seine* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1857).

Tridon (L'abbé), *Mémoire archéologique et historique sur l'église Saint-Nicolas de Troyes* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1853).

Tridon (L'abbé), *Mémoire archéologique sur l'église Saint-Jean-au-Marché* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1851).

Tridon (L'abbé), *Des œuvres d'art exécutées à Troyes dans les édifices religieux depuis le congrès archéologique de 1854* (*Mém. Soc. acad. Aube*, 1862).

Vallet de Viriville, *Archives historiques de l'Aube*. Troyes et Paris, 1841, in-8°.

TABLE DES FIGURES

TABLE DES NOMS

DE PERSONNES ET DE LIEUX

A

B

C

D

J

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE II

CHAPITRE III

CHAPITRE IV

DEUXIÈME PARTIE

LA TRANSITION

CHAPITRE I

CHAPITRE II

CHAPITRE III

CHAPITRE IV

CHAPITRE V

TROISIÈME PARTIE

L'ITALIANISME

CHAPITRE I

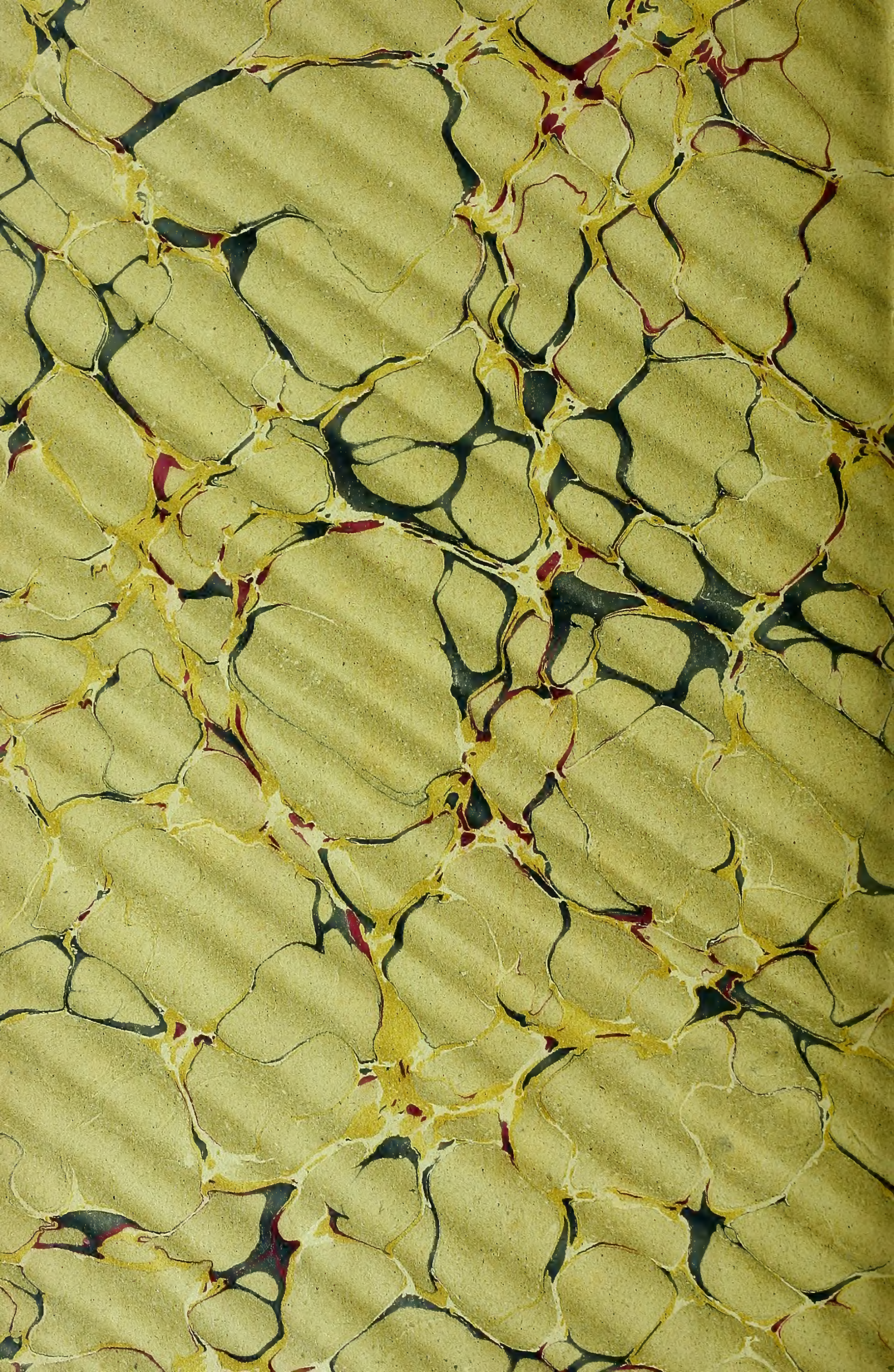
CHAPITRE II

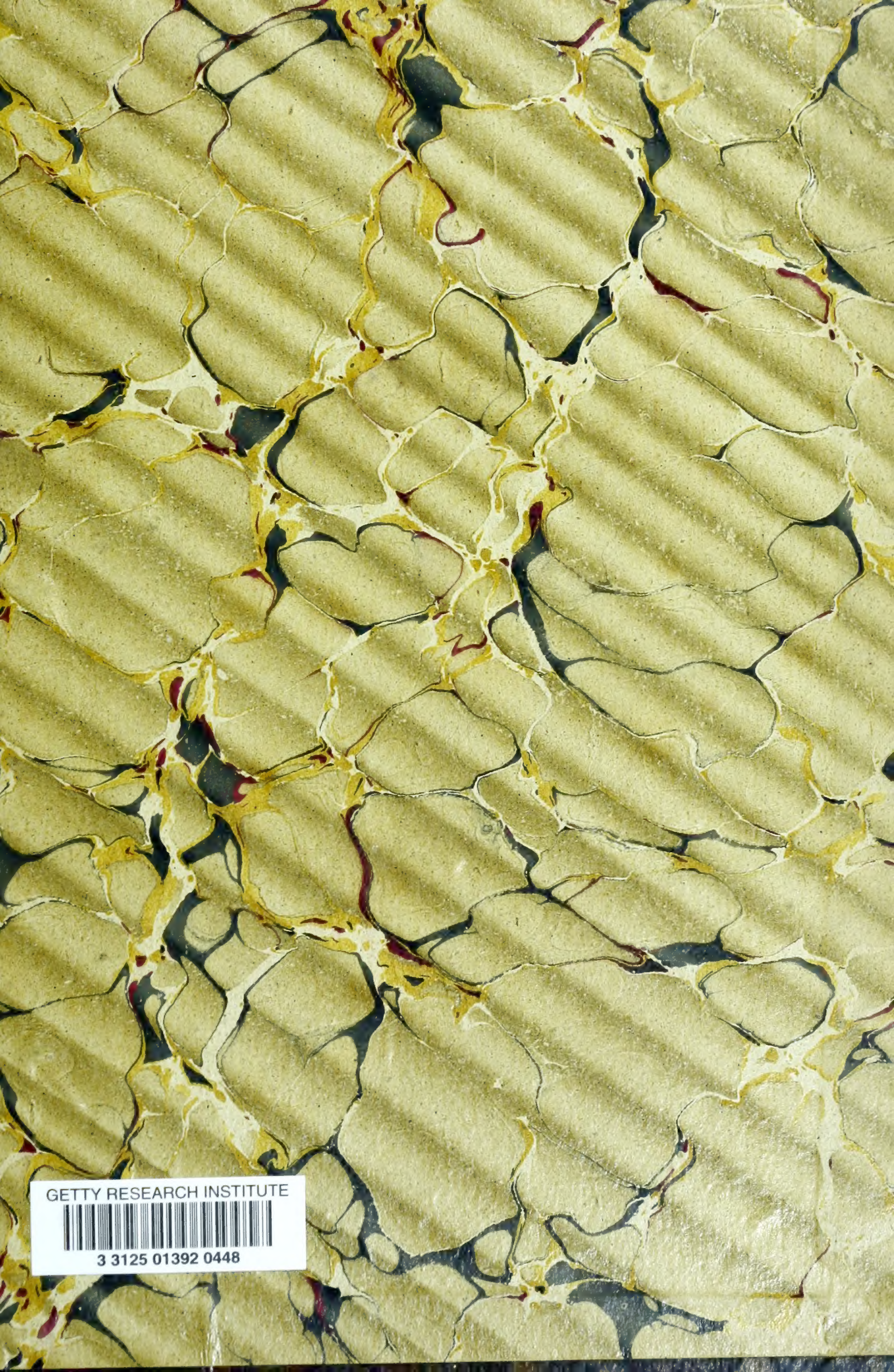
CHAPITRE III

CHAPITRE IV

CHAPITRE V

Coulommiers. — Imp. PAUL BRODARD. — 1246-99.




GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01392 0448

